art
educațional

L. Paicu M. Lupu M. Lazăr

eseul

Pregătire individuală pentru proba scrisă Bacalaureat

Literatura română

avizat
M.E.N.

L. PAICU • M. LUPU • M. LAZĂR

Literatura română

Pregătire individuală pentru proba scrisă

Bacalaureat

ESEUL

Prezentul auxiliar a fost avizat de Ministerul Educației Naționale prin Ordinul nr. 3022 din 08.01.2018 și se regăsește la poziția nr. 215 din anexa Ordinului.

Lucrarea este realizată în conformitate cu *Programa de Bacalaureat* în vigoare pentru disciplina *Limba și literatura română*, aprobată prin anexa nr. 2 la Ordinul ministrului educației naționale nr. 4.923/2013.

Tehnoredactare:
Vasile Ardeleanu

Coperta:
Alexandru Daș

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PAICU, LILIANA
Bacalaureat: eseul – literatura română: pregătire individuală pentru proba scrisă / L. Paicu, M. Lazăr, M. Lupu. – București:
Art Educațional, 2020
ISBN 978-606-003-317-2

I. Lazăr, M.
II. Lupu, M.
821.135.1.09

Pentru comenzi vă puteți adresa Departamentului Difuzare
tel.: 0744.634.719; 0751.281.774; 021.796.73.83; 021.796.73.80; fax: 021.369.31.99
www.arteducational.ro
CP 12, OP 63, București, sector 1

Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate Editurii Art Educațional.
Nicio parte a acestei lucrări nu poate fi reprodusă, stocată ori transmisă, sub nicio formă (electronic, mecanic, fotocopiere, înregistrare sau altfel), fără acordul prealabil scris al Editurii Art Educațional.

© Art Educațional, un imprint al Art Klett SRL, 2020

CUPRINS

Argument 5
Cum citim programa pentru examenul de bacalaureat? 7
Fundamente ale culturii române. Originile și evoluția limbii române 11
Perioada veche. Formarea conștiinței istorice 15
Curente culturale/ literare în secolele XVII-XVIII: umanismul și iluminismul .. 21

Pașoptismul
• Rolul literaturii în perioada pașoptistă: ***Dacia literară – Introducție*** 29
• România, între Occident și Orient: Vasile Alecsandri, ***Balta-Albă***, ***Chirița în provincie*** (un text, la alegere) 32
• Romantismul: Romantismul în literatura pașoptistă (un text, la alegere) 42
– Poezia: Gr. Alexandrescu, ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** 44
– Proza (nuvela romantică) : C. Negruzzi, ***Alexandru Lăpușneanul*** 49

Epoca marilor clasici
• *Studiu de caz*: Criticismul junimist. Junimea, Titu Maiorescu (un text) 63
• Poezia romantică Mihai Eminescu (trei texte, la alegere): ***Luceafărul***, ***Odă (în metru antic)***, ***Scrisoarea I***, ***Floare albastră*** 73
• Realismul. Proza realistă (un text, la alegere)
– Nuvela psihologică: I.L. Caragiale, ***În vreme de război***, Ioan Slavici, ***Moara cu noroc*** 100
– Romanul: Ioan Slavici, ***Mara*** 120
• Comedia (un text): I.L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută*** 131
• Basmul cult (un text): Ion Creangă, ***Povestea lui Harap-Alb*** 149

Curente culturale/ literare la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX
• Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului: Octavian Goga, ***Rugăciune*** (un text) 164
• Simbolismul – începuturile modernismului: Ion Minulescu, ***Acuarelă*** (un text) 169

Curente culturale/ literare în perioada interbelică: modernism, tradiționalism, orientări avangardiste 175
•Poezia interbelică – modernismul (patru texte, la alegere – câte unul pentru fiecare autor canonic):
– George Bacovia, ***Plumb***, ***Lacustră*** 186
– Tudor Arghezi, ***Testament***, ***Psalm III*** 194

– Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, *Dați-mi un trup voi munților* 209
– Ion Barbu, *Riga Crypto și lapona Enigel*, *Joc secund [Din ceas, dedus...]* ... 220
•Poezia interbelică – tradiționalismul: Ion Pillat, *Aci sosi pe vremuri* 230
•*Studiu de caz*: Diversitate tematică, stilistică și de viziune în poezia interbelică 235
•Orientări tematice în romanul interbelic:
– Romanul psihologic: Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Patul lui Procust* (un text, la alegere) 254
– Romanul experienței: Mircea Eliade, *Maitreyi*, *Nuntă în cer* (un text, la alegere) 276
– Romanul realist de tip obiectiv (un text): Liviu Rebreanu, *Ion* 303
– Romanul realist balzacian (un text): G. Călinescu, *Enigma Otiliei* 318
– Romanul realist mitic: Mihail Sadoveanu, *Baltagul* 333
•*Studiu de caz*: Modele epice în romanul din perioada interbelică 341
•Povestirea: Mihail Sadoveanu, *Hanul Ancuței* 360
•Romanul în perioada postbelică:
– înainte de 1980: Marin Preda, *Moromeții*, *Cel mai iubit dintre pământeni*; (un text, la alegere) 368
– după 1980: Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie* (un text) 389
•Poezia în perioada postbelică (patru texte, la alegere):
Nichita Stănescu, *Către Galateea*, *În dulcele stil clasic*, *Lecția despre cub*;
Marin Sorescu, *Poveste* 396
•Teatrul în perioada postbelică: Marin Sorescu, *Iona* (un text) 415
•Curente culturale/ literare: postmodernismul;
Mircea Cărtărescu, *Levantul* (poezie epică) 419
Curente literare: Clasicism – Romantism – Realism 426
Anexa 1 – Despre studiile de caz și dezbateri 431
Anexa 2 – Indice – Concepte de istorie și teorie literară utilizate 431

ARGUMENT

Așteptările unui candidat (actual sau viitor) la **examenul de bacalaureat** cuprind, în cazul probei scrise, la disciplina limba și literatura română, demonstrarea competențelor de receptare a textelor literare și de producere a mesajelor scrise, prin redactarea unui **eseu** (structurat, argumentativ sau liber) despre operele, epocile și curentele literare studiate. Fiind apreciat cu punctaje distincte pentru **conținut** și pentru **redactare**, asemenea tip de item solicită, într-un mod integrator, elemente corespunzătoare fiecărei competențe de evaluat (conform programei de examen):

1. Utilizarea corectă și adecvată a limbii române în diferite situații de comunicare.
2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune și de interpretare, a modalităților de analiză tematică, structurală și stilistică în receptarea textelor literare și nonliterare.
3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.
4. Argumentarea în scris și oral a unor opinii în diverse situații de comunicare.

Programele școlare de limba și literatura română **pentru ciclul superior al liceului** (clasele a XI-a și a XII-a), care furnizează materialul cel mai consistent pentru programa de bacalaureat, realizează un salt calitativ față de ciclul inferior al liceului, de la analiza tematică, structurală și stilistică a operelor literare, la comprehensiune, interpretare și raportarea textelor studiate la contextul apariției (epocă sau curent cultural/ literar), conform competențelor generale **2**, **3**. Se urmărește astfel întărirea coordonatei interpretative, dar și a celei culturale, pentru înțelegerea textelor literare studiate. Ca element de noutate semnalăm dezvoltarea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, dar nu ca inventar de informații cu scop reproductiv, ci ca un instrument necesar pentru contextualizarea operelor literare studiate, la momentul apariției lor (epocă sau curent literar/ cultural) și la cadrul mai amplu al literaturii universale.

Programele pentru clasele a XI-a și a XII-a valorifică și actualizează, în realizarea propriilor competențe, elementele de analiză tematică, structurală și stilistică a textelor literare și nonliterare, asimilate în ciclul inferior al liceului. De asemenea, continuă realizarea competențelor de comunicare și de argumentare (**1** și **4**).

Pentru redactarea unui eseu, fie el o temă pentru acasă sau un subiect de examen, este necesară armonizarea elementelor de **conținut** (principalele componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ, poetic sau dramatic; temă, motiv, viziune despre lume; punerea în context a textelor studiate prin raportare

la epocă sau la curente culturale/ literare) și a elementelor de **redactare** (utilizarea corectă și adecvată a limbii române, respectarea structurii eseului, construcția discursului argumentativ).

De asemenea, elevul ar trebui să evite extremele: atât reproducerea unor informații prefabricate despre textul literar (care, oricât de pertinente ar fi, exclud încercarea elevului de cunoaștere nemijlocită a textului literar, de înțelegere a relației acestuia cu contextul istoric, cultural sau critic și mai ales de constituire a propriului punct de vedere), cât și afișarea unor idei insuficient susținute de propriile cunoștințe și lecturi.

Eseurile propuse în lucrarea de față nu urmăresc a se constitui într-un grupaj de texte prefabricate cu scopul de a fi asimilate în grabă sau imitate, pentru că ele însele nu pot oferi soluțiile pentru o varietate de cerințe posibile pentru fiecare text, epocă sau curent literar. De asemenea, eseurile propuse nu pot rezolva nici problema înțelegerii textelor literare, pentru că aceasta este condiționată, în primul rând, de lectura operelor. Un punct de vedere personal se constituie doar prin contactul direct cu textul literar, care furnizează argumentele necesare interpretării.

Rostul acestor eseuri este de a exemplifica modul în care conținuturile și competențele specifice disciplinei, în special pentru clasele a XI-a și a XII-a, pot fi valorificate într-o organizare logică, aplicată la unele texte literare pe care le considerăm adecvate pentru ilustrarea acelor secvențe ale programei școlare, care au fost preluate de programa examenului de bacalaureat. Pe cât posibil, în selecția operelor literare ne-am îndreptat către autorii canonici menționați în programa de bacalaureat.

Amintim că numărul minim de texte literare studiate la un anumit capitol este precizat în programele școlare, fiind menținut și în programa de examen. În prezenta ediție, am ilustrat adesea capitolele cu mai multe opere literare decât este obligatoriu de studiat, pentru a lăsa fiecăruia alegerea unui anumit text. La fel de bine, în unele cazuri se poate opta pentru texte literare pe care noi nu le-am abordat.

În legătură cu studiile de caz și dezbaterile, lucrarea noastră conține atât prezentări generale ale temelor, cât și eseuri aplicative, adică oferă suficiente informații necesare elaborării răspunsurilor la eseurile propuse pentru proba scrisă. Aceste informații nu sunt însă singurele posibile, pentru că exemplificările pot viza și alte opere literare, respectiv texte nonliterare.

Sperăm că lucrarea de față poate oferi o „cheie de lectură" a programelor școlare pentru ciclul superior al liceului, privite din perspectiva examenului final de bacalaureat.

AUTORII

CUM CITIM PROGRAMA PENTRU EXAMENUL DE BACALAUREAT?

Pentru a alege operele literare de pregătit pentru examen conform programei de bacalaureat, vom avea în vedere trei aspecte:

1. Clasificarea textelor literare după gen și specie.
2. Autorii canonici.
3. Evoluția literaturii române: epoci și curente culturale/ literare; cronologie.

1. Clasificarea textelor literare după gen și specie:

Textul poetic – specii: poezie epică, poezie lirică; texte poetice care să ilustreze aspecte esențiale ale genului; clasificare după curent literar.

Textul narativ – specii epice: basm cult, nuvelă, roman; clasificare după curent literar, temă sau epocă.

Textul dramatic – specii: comedia; o operă dramatică postbelică.

„Elevii trebuie să studieze în mod aprofundat cel puțin numărul minim de texte prevăzute în programa școlară."[1].

2. Autorii canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

„Conform programei școlare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul monografic al scriitorilor canonici, ci studierea a cel puțin unui text din opera acestora. Textele literare la prima vedere pot aparține atât autorilor canonici, cât și altor autori."[2].

Genuri și specii literare reprezentate, în general, de **autori canonici**:

Textul poetic: poezie epică (Ion Barbu, ***Riga Crypto și lapona Enigel***; Mircea Cărtărescu, *Levantul*), poezie lirică (Mihai Eminescu, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu).

Textul narativ – specii epice:

• Proza scurtă: basm cult (Ion Creangă, ***Povestea lui Harap-Alb)***, nuvelă (nuvela romantică, istorică: C. Negruzzi, ***Alexandru Lăpușneanul***; nuvela realist-psihologică: Ioan Slavici, ***Moara cu noroc***; I. L. Caragiale, ***În vreme de război***).

[1] Limba și literatura română – Programa pentru examenul de bacalaureat prevăzută în anexa nr. 2 la Ordinul ministrului educației naționale nr. 4.923/2013.

[2] Idem.

• Romanul: Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Marin Preda.

• Textul dramatic – specii: comedia (I. L. Caragiale, ***O scrisoare pierdută***); o operă dramatică postbelică (Marin Sorescu, *Iona*).

3. Evoluția literaturii române:

Epoci și curente culturale/ literare	Periodizare	Reprezentanți	Specii literare
Cultura și literatura veche **Umanismul**	secolul al XVI-lea, al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea	• Cronicarii moldoveni (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce) și munteni (Radu Popescu, Radu Greceanu) • Dimitrie Cantemir	• Istoriografia, cronicile (arta portretului, descrierea, narațiunea) • primul roman: ***Istoria ieroglifică***
Cultura și literatura premodernă **Iluminismul**	1780–1830	• Școala Ardeleană (Gheorghe Șincai, Samuil Micu-Klein, Petru Maior, Ion Budai-Deleanu) – Iluminismul în Moldova și în Țara Românească • Epoca de tranziție (începuturile poeziei și ale prozei) – Poezia (poeții Văcărești, Costache Conachi) – Proza (Dinicu Golescu)	• prima epopee (eroi-comică-satirică): ***Țiganiada***
Literatura modernă **Perioada pașoptistă** M. Kogălniceanu; revista *Dacia literară – Introducție* (1840) **Romantismul**	1830–1860	• Perioada preromantică (Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Gh. Asachi) • Perioada pașoptistă – Poezia (A. Mureșanu, Vasile Alecsandri, Gr. Alexandrescu) – Proză (C. Negruzzi, I. Ghica, A. Russo, Vasile Alecsandri) – Teatrul (Vasile Alecsandri) • Perioada postpașoptistă (Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu, B.P. Hasdeu)	• elegia, meditația, balada – varietate de specii lirice romantice și clasice; **poezia epică** (fabula, balada, legenda cultă) și **poezia lirică** – **nuvela romantică, nuvela istorică,** povestirea, proza de călătorie, memorialistica – comedia • romanul, nuvela, drama

Epoci și curente culturale/ literare	Periodizare	Reprezentanți	Specii literare
Epoca marilor clasici **Titu Maiorescu;** Junimea; revista *Convorbiri literare* **Romantismul** **Realismul**	aprox. 1867–1885	• **Mihai Eminescu** • **Ion Creangă** • **I. L. Caragiale** • **Ioan Slavici**	• Teme și motive, **specii romantice – poezie și proză** • **Basmul cult** • **Comedia** • **Proza realistă: nuvela psihologică, romanul**
Prelungiri ale **clasicismului** și ale **romantismului** Orientări: poporanismul și sămănătorismul	1900–1916	• Poezia: George Coșbuc, Octavian Goga • Proză, teatrul: • D. Zamfirescu, B. Șt. Delavrancea	• Lirismul obiectiv
Simbolismul Al. Macedonski – revista *Literatorul;* art. *Poezia viitorului*	1892–1916	• Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, D. Anghel, Ion Minulescu, **George Bacovia**	• Teme și motive simboliste
Perioada interbelică **Tradiționalismul** (N. Crainic) **Modernismul – E. Lovinescu,** revista *Sburătorul* **Avangarda** (Ion Vinea, Tristan Tzara)	1919–1940	• Poezia – tradiționalism (Ion Pillat, Vasile Voiculescu) – modernism (**George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu**) – avangardism (Ion Vinea, Ilarie Voronca) • Proza (**Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, George Călinescu,** Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade) • Dramaturgia (Camil Petrescu, Lucian Blaga)	– Poezia epică (balada), poezia lirică (arte poetice, diferite teme și specii lirice) • Proza interbelică: **romanul** (modele epice, orientări tematice: romanul psihologic, romanul experienței etc.) – drama[3]

[3] Drama este o specie dramatică bine reprezentată în epocă, dar nu este obligatorie pentru examen.

Epoci şi curente culturale/ literare	Periodizare	Reprezentanţi	Specii literare
Literatura de după al Doilea Război Mondial **Neomodernismul**	1960–1980	• Poezia (**Nichita Stănescu**, Marin Sorescu, Emil Botta, Leonid Dimov, Ioan Alexandru, Ana Blandiana) • Proza (**Marin Preda**, Eugen Barbu, Petru Dumitriu, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Sorin Titel) • Dramaturgia (**Marin Sorescu**, Eugen Ionescu, Theodor Mazilu, Ion Băieşu)	– **poezia postbelică** – **romanul postbelic** – **teatrul postbelic**
Postmodernismul (generaţia '80)	1980–2000	• Poezia (Mircea Cărtărescu, Alexandru Muşina, Florin Iaru) • Proza (Mircea Cărtărescu, Ioan Groşan, Mircea Nedelciu) • Dramaturgia (Matei Vişniec)	• Poezia epică (epopeea), poezia lirică • Proza scurtă, romanul postmodern • Teatrul postmodern

„Pentru proba scrisă, elevii trebuie [...] *să poată* **redacta** *un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie şi teorie literară (perioade, curente literare/ culturale, elemente de analiză tematică, structurală şi stilistică)* [...].

Studiile de caz şi dezbaterile... pot fi valorificate în cadrul probelor orale şi scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăţi de valoare (reproduse) pe marginea temelor respective. Argumentarea va fi exemplificată prin texte/ fragmente adecvate, studiate la clasă."[4]

*Pentru o justă selecţie a textelor literare, sugerăm consultarea *Cuprinsului* prezentei lucrări.

[4] Limba şi literatura română – Programa pentru examenul de bacalaureat prevăzută în anexa nr. 2 la Ordinul ministrului educaţiei naţionale nr. 4.923/2013.

FUNDAMENTE ALE CULTURII ROMÂNE
ORIGINILE ŞI EVOLUŢIA LIMBII ROMÂNE

I. Delimitări terminologice

Alfabet chirilic – vechi alfabet folosit la scrierea limbii slave, compus de fraţii Chiril şi Metodiu în sec. al IX-lea şi întrebuinţat şi în Ţările Române până către 1860.

Dialect – varietate teritorială a unei limbi, ale cărei trăsături caracteristice (fonetice, lexicale, gramaticale etc.) o deosebesc de limba comună a întregului popor şi de alte ramificaţii teritoriale ale acestei limbi.

Grai – varietate teritorială de rang inferior a unei limbi, subordonată dialectului, folosită pe un teritoriu restrâns şi caracterizată printr-un număr de trăsături lingvistice neesenţiale.

Limba latină vulgară/ populară – limbă italică vorbită de majoritatea clasei mijlocii în Imperiul Roman, ce se deosebea de latina clasică utilizată de elite prin elemente de gramatică, vocabular şi pronunţare. A constituit baza formării limbilor romanice.

Limbă literară – aspectul cel mai îngrijit al limbii unui popor, stabilit prin norme unitare şi consolidat prin scris.

Limba română comună – stadiu al limbii române premergător apariţiei dialectelor sud-dunărene: aromân, meglenoromân şi istroromân (aprox. sec. VII-X).

Limba română – potrivit lingvistului Al. Rosetti, *„este limba latină vorbită neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzând provinciile dunărene (Dacia, Pannonia de sud, Dardania, Moesia Superioară şi Inferioară), din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii şi până în zilele noastre"*.

Norma literară/ norma limbii literare – are în vedere un anumit uzaj lingvistic impus în comunicarea orală sau scrisă. Deşi nu implică existenţa unor forme prohibitive, precum *norma lingvistică* (ale cărei reguli, înregistrate în gramatici, dicţionare explicative sau ortografice şi ortoepice, sunt obligatorii pentru orice utilizator al limbii), norma literară impune anumite constrângeri atât asupra vorbitorilor, cât şi asupra celor care o utilizează în scris. Chiar dacă are un caracter istoric, ea se schimbă lent, deoarece rolul său este tocmai acela de a consacra un singur uz al limbii pentru o perioadă relativ lungă de timp.

Slavonă – varianta scrisă a limbii slava veche.

II. Prezentare generală

Scurt istoric

Limba română face parte din familia limbilor romanice, împreună cu franceza, italiana, spaniola, portugheza, catalana, provensala, retoromana, sarda, dalmata etc. Toate limbile romanice au evoluat din limba latină populară/ vulgară. Originea limbii române este legată de formarea poporului român, proces complex de sinteză daco-romană, asupra căruia s-au exercitat în timp şi alte influenţe.

• Sec. I: consolidarea stăpânirii romane în zona Dunării.
• 101–106: cucerirea Daciei de către Traian.
• 212: prin Constituția lui Caracalla, locuitorii Daciei devin cetățeni romani.
• 271–275: „retragerea" aureliană din Dacia.
• Sec. III-IV: creștinismul pătrunde în provinciile dunărene.
• Sec. VI: sosirea slavilor în zona Dunării și începutul amestecului cu populația romanizată.
• Sec. IX: limba slavă veche, care nu cunoștea decât varianta vorbită, capătă și formă scrisă, prin inventarea alfabetului așa-numit „chirilic" de către frații Chiril și Metodiu. Din acel moment și până în sec. al XVI-lea, limba bisericii românești, a culturii și a cancelariei va fi slavona (slava veche).
• Sec. X–XI: scindarea limbii române comune prin apariția dialectelor sud-dunărene; constituirea cnezatelor și voievodatelor conduse de Glad, Gelu și Menumorut.
• Sec. XI–XII: pătrunderea maghiarilor în Transilvania.
• Sec. XIV: întemeierea Țărilor Române.
• 1508: la Târgoviște **se tipărește prima carte** în Țările Române, ***Liturghierul*** lui Macarie, **în limba slavonă**. Vor urma un **Octoih** (1510) și un **Tetraevanghel** (1512).
• 1521: primul document în limba română, ***Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung*** către judele Brașovului. Din sec. al XVI-lea datează și un număr de manuscrise (textele maramureșene): ***Psaltirea scheiană***, ***Psaltirea voronețeană***, ***Psaltirea Hurmuzachi***, ***Codicele voronețean***.
• 1544: la Sibiu **se tipărește prima carte în limba română**, ***Catehismul luteran***.
• 1559: la Brașov, diaconul Coresi înființează o tipografie proprie, unde, de-a lungul a circa douăzeci de ani, apar 11 tipărituri în limba slavonă și 9 în limba română.
• 1561: primul a fost ***Catehismul*** (cca. 1559–1560) tipărit de Coresi în limba română, ***Evangheliarul românesc***, tradus din slavonă. În ***Predoslovie***, el și-a justificat și teoretic „îndrăzneala", scriind: *În sfânta beserecă mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înțeles decât 10 mie de cuvinte neînțelese în limbă străină*. Totuși, în acest moment influența slavonei asupra limbii române este încă importantă, cu precădere în rândul cărturarilor.
• În secolul al XVII-lea, mai ales din a doua jumătate, limba slavonă pierde teren în favoarea celei grecești, utilizată tot mai mult în biserică. „Descoperirea" originii latine a neamului – *„Rumânii... toți de la Râm* [Roma] *se trag"*, va exclama uimit și totodată mândru Grigore Ureche, în ***Letopisețul Țării Moldovei*** – va orienta interesul cărturarilor și spre limba latină, a cărei influență va deveni tot mai puternică. Dar diferențele locale datorate graiurilor tind să micșoreze avantajele rezultate din îmbogățirea vocabularului, încât, pentru prima dată, un cărturar român, mitropolitul Simion Ștefan, simte nevoia să clarifice măcar la nivel teoretic această problemă, îndemnând la unificarea limbii. În ***Predoslovia*** la traducerea ***Noului Testament*** de la Bălgrad (Alba-Iulia) din 1648 el spune: *Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii îmblă în toate țările, așia și cuvintele acele sunt bune carele le înțeleg toți.*
• În secolul al XVIII-lea, tendința de îmbogățire a limbii se accelerează, manifestându-se în continuare sub înrâurirea limbilor greacă și latină. Este vorba însă de o acțiune spontană și nu de urmarea unei doctrine, chiar dacă un cărturar precum Dimitrie Cantemir, conștient de noutatea limbajului său, simte nevoia alcătuirii unui dicționar explicativ – ***Scară a cuvintelor streine tâlcuitoare***, cum îl numește el –, care conține un

mare număr de termeni neologici precum: *avocat – cela ce trage pentru altul pâra cu plată; anonim – cela ce, izvodind ceva, numele nu i să știe; argument – voroavă doveditoare; atomuri – lucrul carele într-alt chip sau parte nu să mai poate despărți, despica, tăia; boală hronică – boală carea ține cu anii; democrație – stăpânire în carea cap ales nu iaste, ce toată țara poate întra la sfat; fantezie – părere, închipuirea minții; himeră – dihania carea în lume nu să află, ciudă nevădzută, neaudzită, afar din ființă; pilulă – gugoașă, bubușlie, carea dau doftorii de înghit pentru liacul; teatru – locul privelii în mijlocul a toată ivala*. Limba utilizată de Cantemir este însă dificilă pentru cititorul de azi și, totodată, diferită de a altor cărturari ai timpului.
• Prima jumătate a sec. al XIX-lea se caracterizează prin tendința de reînnoire lingvistică, pe de-o parte prin apelul insistent la modelul latin, datorat mai ales cărturarilor Școlii Ardelene, pe de alta, la italiană și franceză. Semnificativă este, acum, „evoluția" părerilor unei personalități a timpului, Ion Heliade-Rădulescu. În 1828, în ***Gramatica românească***, semnată I. Eliad, el propunea simplificarea alfabetului chirilic și, implicit, principiul fonetic al scrierii, prin renunțarea la o serie de slove socotite inutile. În 1840 însă, în ***Paralelism între limba italiană și limba română***, considerând că *deosebirea limbii noastre de cea italiană din ziua de astăzi nu este alta, decât că a noastră a rămas în starea cea d-intâi* [...] *și cea italiană a început de atâtea veacuri a se cultiva prin autorii și poeții săi*, Heliade o propune ca model de urmat. Printre consecințe, vor fi apariția unui număr mare de neologisme de origine italiană, dar și schimbări ortografice ale căror urmări mai dau bătaie de cap și azi românilor, precum grafia unor nume proprii care conțin dublarea consoanelor plasate intervocalic: Negruzzi, Russo, Bolliac, Rosetti etc. În 1847, într-un ***Vocabular de vorbe străine în limba română***, Heliade merge mai departe, propunând înlocuirea unui mare număr de cuvinte slavone, maghiare, turcești, nemțești și grecești – peste 1000 –, considerate *de prisos* sau *urâte*, prin termeni de origine italiană, latină și, în câteva cazuri, prin creații personale: *aldămaș* (turc.) – *de băut, de mână bună; boală* (slv.) – *lovire a răului, maladie, morb; bogat* (slv.) – *înavuțit, bănos, pecunios, opulent; brutar* (germ.) – *pâinar; vijelie* (slv.) – *uragan, tempestă; zăpadă* (slv.) – *nea, nive; iubire* (slv.) – *amare; corabie* (slv.) – *bastiment, navă; corăbier* (slv.) – *matelot, marinar; nenorocire* (slv.) – *disgrație, infortună; zâmbet* (slv.) – *surâs; veste* (slv.) – *nuvellă, avis, anunț*; etc. El devine, de asemenea, partizanul înlocuirii literei *x*, de origine grecească, prin *cs* (grafie însușită între alții de Vasile Alecsandri). Iată un exemplu de limbaj extras din poemul său ***Serafita***: *A! bellă ești, dilecto! Și capellura-ți blondă,/ De voluptate peplu, ca crinii lui Amor,/ Cu buclele lui Phebu te-ammantă, te circondă/ Electric radioasă. Te-acoperă, că mor!* Asemenea oscilații îl vor determina pe Mihai Eminescu să afirme că *tot ce a clădit I. Eliad, modestul dascăl de la Sfântul Sava, a stricat Heliade*.
• Procesul de normare al limbii literare începe abia în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, odată cu înființarea Academiei Române. Atunci, ca urmare a trecerii de la grafia chirilică la cea latină, se declanșează așa-numitul „război al limbilor" care va duce, în final, la fixarea normei lingvistice și va accelera totodată procesul de definitivare a normelor unice ale limbii literare. Lupta s-a dus atunci și pentru impunerea unuia dintre cele două sisteme de scriere, cel etimologic și cel fonetic, problemă depășită în 1880, când Academia adoptă noul proiect de ortografie. După această dată, se poate vorbi în mod clar despre o limbă literară *unitară*, în sensul unui ansamblu de norme supradialectale, și *modernă*.
• În anul 1904 apare primul ***Îndreptar ortografic***.

Trăsături definitorii

Elementele constitutive ale limbii române, sistemul fonetic, structura gramaticală, cea mai mare parte a fondului lexical principal şi a vocabularului activ sunt de origine latină, *„ceea ce dovedeşte caracterul romanic al limbii noastre"*[1].

• Câteva particularităţi fonetice: transformarea consoanei *l* aflată între două vocale în *r* (*gula – gură, sale – sare, dolus – dor*); modificarea unor vocale urmate de consoana *n* (*bene – bine, lana – lână*); modificarea unor consoane urmate de vocala *i* (*tibi – ţie, dico – zic*) etc.

• Sistemul morfologic al limbii române a moştenit, reorganizând şi, uneori, simplificând pe cel al latinei populare: declinările, gradele de comparaţie, pronumele, cele patru conjugări, majoritatea adverbelor, prepoziţiilor şi conjuncţiilor.

• Sintaxa limbii române menţine caracteristicile sintaxei latinei populare.

• Lexicul (vocabularul de bază) conţine în cea mai mare parte cuvinte de origine latină (peste 60%) şi slavă (20%).

Structura etimologică a lexicului românesc modern:

• Cuvinte moştenite din latină – majoritare (*mamă, inimă, gură, cap, apă, floare, cal, an, noapte, iarnă, săptămână, a bea, a lua, a fugi* etc.).

• Din limba dacă s-au păstrat doar câteva cuvinte – *abur, baltă, barză, brad, brâu, buză, mal, mazăre, pupăză, strungă, vatră, viezure* etc. – şi un număr de toponime: *Argeş, Criş, Mureş* etc.

• Împrumuturi lexicale mai vechi, din limba: slavă (*babă, nevastă, ogradă, sat, uliţă, cocoş, rac, deal, luncă, gârlă, sfânt, muncă, noroc* etc.); maghiară (*a bănui, a făgădui, cătană* etc.); greacă (*a chivernisi, a catadicsi, a silabisi, a plictisi* etc.); turcă (*moft, tabiet, dandana, chef* etc.).

• Împrumuturi lexicale mai noi, din limba: franceză (*caiet, bursă, abajur* etc.); germană (*bliţ, diesel, şaibă, laitmotiv* etc.); italiană (*duet, operă, partitură, bancă, drapel, armată* etc.); engleză (*lider, crenel, aisberg* etc.) etc.

III. Competenţa de evaluat

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea şi relaţionarea cunoştinţelor asimilate.

Cerinţă:

Scrie un eseu liber având ca temă *originile şi evoluţia limbii române*, integrând atât informaţiile de mai sus, cât şi pe cele dobândite la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de plecare), argumentaţie (trei – patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

[1] Theodor Hristea, ***Sinteze de limba română***, Editura Albatros, Bucureşti, 1984.

PERIOADA VECHE
FORMAREA CONŞTIINŢEI ISTORICE

I. Delimitări contextuale

Formarea conştiinţei istorice a poporului român se realizează treptat, începând cu preocupările umaniştilor din secolele al XV-lea – al XVII-lea, care consemnează în documentele care s-au păstrat, scrise mai întâi în limba slavonă, apoi în latină, iar mai târziu în limba română, modul în care românii din diferitele provincii se înscriu în cursul istoriei: situarea lor în timp şi spaţiu, evenimentele istorice, limba, cultura, obiceiurile.

II. Competenţa de evaluat

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare (umanismul).

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerinţa:

Scrie un eseu de sinteză despre contribuţia cronicarilor moldoveni la formarea conştiinţei istorice.

III. Sugestii de redactare

STRUCTURA	CONŢINUTUL ESEULUI
Contextul umanismului românesc **Temele fundamentale din cronici** **Cronicarii moldoveni – Letopiseţul Ţării Moldovei**	**IPOTEZĂ** Cronicarii moldoveni sunt boieri luminaţi, cărturari preocupaţi de consemnarea istoriei poporului, fiind conştienţi de rolul său educativ. **Temele fundamentale** abordate de cronicari şi care au contribuit la formarea conştiinţei noastre istorice sunt: originea latină, comună a tuturor românilor, latinitatea limbii române, fenomenul continuităţii poporului român în acest spaţiu geografic, consemnarea evenimentelor istorice trecute sau contemporane (istoriografia), instituţia domniei (chipuri şi tipuri de domnitori, rolul lor în politica internă şi externă etc.). **DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR** Cronicarii moldoveni, Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, scriu ***Letopiseţul Ţării Moldovei***, înregistrând firul istoric al evenimentelor petrecute de-a lungul vieţii fiecăruia dintre ei. Cronica boierului Grigore Ureche cuprinde eveni-

mentele petrecute în istoria Moldovei, din anul 1359 (de la întemeiere) până la a doua domnie a lui Aron-Vodă (1594). Miron Costin, cel mai erudit cronicar moldovean şi fin diplomat, reconstituie evenimentele petrecute între 1595 şi 1661. Ion Neculce, primul nostru povestitor artist, consemnează evenimentele petrecute între anii 1661 şi 1743, o etapă dramatică a istoriei Moldovei.

Funcţia educativă şi valoarea moralizatoare a istoriei

Concepţia cronicarilor asupra rolului istoriei este umanistă. Motivul pentru care consemnează evenimentele este cunoaşterea istoriei. Ei cred în **funcţia educativă şi valoarea moralizatoare a istoriei**, idee afirmată încă din ***Predoslovia*** cronicii lui Grigore Ureche: *„Mulţi scriitori au nevoit de au scris rândul şi povestea ţărâlor, de au lăsat izvod pre urmă, şi bune şi rele, să rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură, despre cele rele să să ferească şi să să socotească, iar de pre cele bune să urmeze şi să să înveţe şi să să îndirepteze."* Miron Costin continuă ***Letopiseţul***, animat de aceeaşi convingere, după cum mărturiseşte în ***Predoslovie***: *„să nu să uite lucrurile şi cursul ţărâi, de unde au părăsit a scrie răpăosatul Ureche vornicul"*. Şi Ion Neculce exprimă, în stilul oral specific, aceeaşi idee: *„Deci, fraţilor cetitorilor, cu cât veţi îndemna a ceti pre acest létopisăţu mai mult, cu atâta veţi şti a vă feri de primejdii şi veţi fi mai învăţaţi a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oştire, ori de voroave, la domni şi la noroade de cinste"*.

Obligaţia cercetării critice a izvoarelor şi documentelor

Responsabilitatea morală a istoriografului

Pentru consemnarea istoriei neamului, cărturarii umanişti se preocupă de **cercetarea critică a izvoarelor şi documentelor**, pentru că scrierile istorice trebuie să slujească adevărul, fiind un **act de responsabilitate morală în faţa urmaşilor**. *„Eu voi da seama de ale mele, câte scriu"*, afirmă Miron Costin în ***Predoslovie*** la ***De neamul moldovenilor***. În această lucrare autorul demonstrează originea latină a românilor printr-o argumentare ştiinţifică, bazată pe autori antici şi umanişti, aducând dovezi de ordin lingvistic, istoric, folcloric: *„Biruit-au gândul să mă apuc de această trudă, să scot lumii la vedere feliul neamului, din ce izvor şi sămînţie sântu lăcuitorii ţării noastre Moldovei şi aşa şi Ţării Munteneşti... şi românii din ţările ungureşti, că tot un neam sunt şi odată descălecaţi."*

Originea romană, comună a tuturor românilor

Latinitatea limbii române

Afirmarea şi argumentarea **originii romane, comune a tuturor românilor** – *„Rumânii, câţi să află lăcuitori în ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc suntu cu moldovenii şi toţi de la Râm se trag"*, formulată memorabil de Grigore Ureche, **şi latinitatea limbii române** sunt preocupări permanente ale cărturarilor umanişti.

Primul nostru umanist care afirmă ideea originii romane, comune a tuturor românilor, este **Nicolaus Olahus**, în lucrarea scrisă în 1536, ***Hungaria***: *„Românii se spune că sunt colonii romane. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba romană. Moldovenii au aceeaşi limbă, religie şi obiceiuri ca şi muntenii... Limba lor ca şi a celorlalţi români a fost cândva romană, ca unii ce sunt coloni ai romanilor.* [...] *Chiar şi acum pe limba lor se numesc romani."* Scrisă în limba latină, lucrarea este prima care pune în circuitul umanismului european aceste idei privitoare la identitatea naţională a românilor.

Aceeaşi atitudine întâlnim la istoricul savant Dimitrie Cantemir, care, în lucrarea de vastă erudiţie ***Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*** (scrisă în latină, tradusă de autor în limba română, în 1717), continuă ideile cronicarilor: romanitatea şi continuitatea pe teritoriul Daciei, dar depăşeşte viziunea lor prin faptul că se ocupă de românii din toate provinciile, inclusiv de macedoromâni, şi priveşte istoria noastră în contextul mai larg al istoriei universale: *„Deciia vor mărturisi precum poporul romano-moldo-vlahilor nu din glogozeala [amestecarea] a naşteri de strânsură să fie scornit, ce din cetăţeni romani, din ostaşi veterani şi din mari familii să să fie ales."* Afirmaţia combate, cu dovezi ştiinţifice (*„vor mărturisi"*), o teorie falsă, lansată de copiştii cronicii lui Ureche, „oameni neînvăţaţi", că romanizarea Daciei s-ar fi făcut cu tâlhari din temniţele Romei.

În scrierile cronicarilor moldoveni se întreţine cultul „întemeietorilor". Se relatează legenda întemeierii Moldovei, numele lui Dragoş-vodă este menţionat alături de al împăratului Traian: *„Neamul Ţărâi Moldovei de unde să trăgăneză?/ Din ţărâle Râmului, tot omul să creadză/ Traian întâiu, împăratul, supuindŭ pre dahii/ Dragoş apoi în moldoveni premenindŭ pre vlahi,/ Martor este Troianul, şanţul în ţara noastră/ Şi Turnul-Săverinul, munteni, în ţara voastră"* (Miron Costin, ***Stihuri de descălecatul ţărâi***, aşezate în fruntea ***Letopiseţului Ţărâi Moldovei de la Aronu-vodă încoace***). Versurile au caracter de odă, de preamărire a înaintaşilor, dar afirmaţiile sunt susţinute de dovezile arheologice din cele două provincii, dovezi numite *„martor"*.

„Toţi de la Râm se trag"

Argumente de ordin lingvistic

Grigore Ureche a formulat cel dintâi cu claritate **ideea unităţii de origine, de neam şi de limbă a tuturor românilor**: *„toţi de la Râm se trag"*. Este primul care aduce şi argumente de ordin **lingvistic** pentru această idee: *„... de la râmleni, cele ce zicem latină, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zic galena, muieria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, noster şi altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti cu amăruntul, toate cuvintile le-am înţeleage."* Latinitatea limbii române este susţinută de Miron Costin, de Dimitrie Cantemir, iar mai târziu, în lucrările filologice ale reprezentanţilor Şcolii Ardelene.

Instituția domniei, personalități

Un alt element al conștiinței istorice este **instituția domniei**, personalitățile aflate în centrul evenimentelor istorice consemnate în cronici. Unele portrete au o veritabilă valoare artistică.

Arta portretului

Grigore Ureche, care excelează în arta portretului și în concizia exprimărilor memorabile, realizează la moartea lui Ștefan cel Mare portretul panegiric (laudă, elogiu) al eroului exemplar:

Grigore Ureche

„Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mânios și de grabă vărsătoiu de sânge nevinovat; de multe ori la ospețe omorea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său îl știia a-l acoperi și unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși se vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor."

Echilibrat, concis, sobru, excelând în observația morală, *„portretul esențializează un caracter și fixează o pildă strălucită"*[1]. Cronicarul, obiectiv, prezintă calitățile și defectele domnitorului, fapt ce umanizează eroul. Portretul fizic este doar schițat în propoziția negativă cu sens afirmativ – *„om nu mare la stat"* –, ceea ce contrastează cu avalanșa de atribute morale: impulsivitatea domnitorului autoritar care are drept de viață și de moarte asupra supușilor săi – *„mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat"*. În ilustrarea trăsăturilor morale, se remarcă predilecția pentru folosirea locuțiunilor, mărci ale vorbirii orale – *„om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său îl știia a-l acoperi"*. Energic, preocupat de toate treburile țării, omniprezent: *„unde nu gândiiai, acolo îl aflai"*. În politica externă excelează prin spiritul combativ, excelent strateg și conducător de oști – *„la lucruri de războaie meșter"* – care cunoaște puterea exemplului – *„unde era nevoie însuși se vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze"* –, dar și prin optimism și spirit diplomatic – *„știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor"*. Se remarcă rolul inversiunii, al epitetului și al antitezei în realizarea portretului moral.

Tipul domnitorului ideal se completează cu aspecte legate de moartea lui Ștefan cel Mare. Legătura cu poporul și caracterul exemplar sunt redate prin sinecdoca „țara": *„Iară pre Ștefan vodă l-au îngropat țara cu multă jale și plângere în mănăstire în Putna... Atâta jale era, de plângea toți ca după un părinte al său"*, *„Citând memoria neamului ce își plânge părintele, Ureche îl sanctifică pe voievod"*[2]. Menționarea unor fenomene meteorologice susține semnificația simbolică a morții domnitorului.

[1] Dan Horia Mazilu, ***Cronicarii moldoveni***, Ed. Humanitas, București, 1997.
[2] Dan Horia Mazilu, op. cit.

Alt portret este acela al domnitorului sângeros Alexandru Lăpușneanul. Nucleele epice și vorba memorabilă consemnată de cronicar (*„De nu mă vor, eu îi voiu pe ei și de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dânșii și voiu merge, ori cu voie, ori fără voie"*) au trecut în nuvela lui C. Negruzzi, tot astfel cum mitul eroului exemplar a servit ca punct de plecare pentru o serie de opere literare și istorice despre domnitorul Ștefan cel Mare.

Miron Costin

În ultima parte a ***Letopisețului***, Miron Costin consemnează evenimente istorice la care a fost martor, fiind *„un memorialist atent asupra vieții și asupra oamenilor, ... zugrav de moravuri și de caractere"*[3]. Recompune destine sub forma unor *„portrete cu preponderență morală, ținta fiind, de regulă, ilustrarea unui precept etic"*[4]. Cruzimea lui Ștefan Tomșa, perfidia lui Gașpar Grațiani, nesăbuința lui Grigore Ghica sunt trăsături morale relevate în mai multe „istorisiri pe tema ispășirii". Două portrete antitetice opun credulitatea, nepriceperea lui Vasile Lupu vicleniei și ipocriziei sfetnicului său Gheorghe Ștefan, care îl detronează pe domnitor, luându-i locul.

Ion Neculce

Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat de Ion Neculce, lucrare memorialistică, presărată cu numeroase caracterizări și portrete, descrieri, anecdote, este precedat de patruzeci și două de legende istorice, reunite sub titlul ***O samă de cuvinte***. Neculce motivează separarea legendelor de cronica propriu-zisă prin faptul că ele dezvăluie întâmplări verosimile, dar neatestate documentar. Cronicarul face astfel distincția dintre adevărul istoric și ficțiune. Legendele au în centru figuri ale unor domnitori precum Ștefan cel Mare, Petru Rareș sau Vasile Lupu. Portretul lui Ștefan cel Mare se recompune din cele nouă legende care deschid culegerea, fiind realizat pe linia trasată de predecesorul Grigore Ureche. Talentul de povestitor al lui Neculce este remarcabil. Oralitatea și ironia sunt trăsături ale stilului datorită cărora a fost considerat de G. Călinescu un Ion Creangă al literaturii vechi.

În portrete surprinde ticurile, gesturile, faptul caracteristic (Istratie Dabija *„be vin mai mult din oală roșie decât din păhar de cristal"*, Mihail Racoviță *„îți părè că-i om zălud"*). Portretele sunt plasate în cadrul unor întâmplări în urma cărora formulează concluzii în zicale populare, digresiuni paremiologice, adesea pleonastice: „[Antioh Cantemir] *Nu feci ca tată-său Cantemir, să să puie împotriva unei căii cu o mână de oameni slabi. Paza bună*

[3] Al. Piru, ***Istoria literaturii române de la origini până la 1830***, București, 1977.
[4] Dan Horia Mazilu, op. cit.

trece primejdia rè, mielul blând suge la doo maice, capul plecat nu-l prinde sabia."

CONCLUZIE

Importanța cronicarilor

Opera cronicarilor este științifică prin conținut, dar literară prin formă. **Importanța** cronicarilor constă, pe de o parte, în ideile pe care le-au pus în circulație, pe de altă parte, în realizarea artistică a scrierilor (dezvoltarea unor tehnici narative și descriptive). Chiar dacă unele idei s-au dovedit ulterior exagerări, fără temei științific (cum este teza purismului etnic, scuzabilă prin dorința de a sublinia noblețea poporului român), liniile de cercetare abordate de cronicari au condus la dezvoltarea istoriografiei românești, au dat un impuls formării conștiinței identitare și au contribuit la impunerea limbii naționale ca limbă de cultură.

Continuitatea temelor identității naționale în cultura română

Temele abordate de cronicarii moldoveni se regăsesc și în cronicile din Țara Românească (***Letopisețul Cantacuzinesc***, ***Cronica Bălenilor***, ***Cronica anonimă despre Brâncoveanu***), pentru ca apoi să fie tratate savant de Dimitrie Cantemir. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Școala Ardeleană continuă prin reprezentanții ei, în lucrări științifice monumentale, argumentarea pe bază de dovezi istorice, lingvistice, demografice, a ideilor care au condus la formarea conștiinței istorice a neamului: latinitatea limbii, originea romană și continuitatea românilor. Preocuparea pentru istoria națională se continuă în perioada pașoptistă, în contextul social-politic și cultural entuziast. Mihail Kogălniceanu începe să editeze, în 1843, ***Letopisețele Țării Moldovei***, care au servit ca sursă pentru scrierile cu caracter istoric și pentru literatura romantică a vremii, dar și pentru literatura română din secolul XX.

CURENTE CULTURALE ÎN SECOLELE XVII-XVIII

Umanismul

I. Delimitări terminologice și contextuale

Umanismul european

Definiție. Context istoric

Umanismul reprezintă un curent cultural apărut în timpul Renașterii (secolele al XIV-lea – al XVI-lea), mai întâi în Italia, extinzându-se mai apoi la nivelul întregii Europe, care promova o cultură laică și milita pentru dezvoltarea armonioasă a personalității umane, bazându-se pe redescoperirea valorilor Antichității greco-latine. **Umanismul** are în centrul preocupărilor sale omul și problematica sa, considerând că ființa umană este perfectibilă. Idealul uman al Renașterii este **omul universal** (*uomo universale*), armonios fizic și intelectual, pasionat de toate formele de cunoaștere, individ cu o vastă cultură, stăpân pe limbile clasice, cunoscător al muzicii, al filozofiei și al științelor. Leonardo da Vinci, pictor, sculptor și om de știință deopotrivă, reprezintă prin excelență prototipul **omului universal**.

În sens strict, **umanismul** reprezintă studiul specializat al *„umanioarelor"*, adică al limbilor clasice, greaca și latina, precum și al literaturii și filozofiei acestor civilizații, prin reînvierea culturii antice și respingerea canoanelor închistate ale Evului Mediu.

Câteva evenimente esențiale determină Renașterea și umanismul (în secolul al XV-lea): inventarea tiparului de către Johannes Gutenberg, în 1448, favorizează accesul la cultură a unui public mai larg; după căderea Constantinopolului, capitala Bizanțului, în 1453, cărturarii bizantini se refugiază în Italia, salvând scrierile antice și contribuind la răspândirea lor în Europa; descoperirea Americii de către Cristofor Columb, în 1492, confirmă teoria heliocentrică (situarea Soarelui în centrul universului) și o infirmă pe cea geocentrică susținută de biserică, declanșând perioada marilor descoperiri geografice.

Trăsături

- spre deosebire de Evul Mediu, care vedea în om o creație a divinității supusă în exclusivitate voinței acesteia, **umanismul** pune accent pe faptul că omul este o ființă rațională, liberă, înzestrată cu demnitate și liber arbitru, capabilă să decidă între ce e bine și ce e rău, dar în același timp având un caracter perfectibil;
- orientarea învățământului către disciplinele umaniste: studierea limbilor vechi (latină, greacă, ebraică), a retoricii, a poeticii, a istoriei, a filozofiei, a moralei, dar și a educației fizice sau igienei, punându-se accent astfel nu numai pe perfecționarea intelectuală, ci și pe sănătatea fizică; enciclopedismul;

• creațiile Antichității greco-latine devin surse de inspirație atât pentru scriitori, cât și pentru artiștii plastici;
• se generalizează conceptul de **mecenat**, prin care este desemnată protecția acordată artiștilor și savanților de către regi sau de către mari seniori;
• contestarea dogmatismului și a abuzurilor bisericești (anticlericalismul), generată de lectura în original a textelor sfinte de către savanții vremii; această opoziție se concretizează în Germania în **Reforma** din 1517 a lui Martin Luther, care se află la baza protestantismului.

Reprezentanți ai umanismului european:
• în Italia: Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Niccolň Machiavelli etc.
• în Franța: François Rabelais, Michel de Montaigne.
• în Anglia: Francis Bacon, Thomas Morus, William Shakespeare, Geoffrey Chaucer.
• în Spania: Miguel de Cervantes Saavedra.
• în Țările de Jos: Erasmus din Rotterdam.

Umanismul românesc

Context istoric

Umanismul românesc s-a manifestat mai târziu decât cel european, mai precis în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea, secolul al XVII-lea fiind considerat perioada de maximă efervescență a acestui curent cultural în țările române. Curentul umanist a pătruns la noi prin scrierile în limbile greacă, slavonă și latină care circulau în manuscris sau tipărite în provinciile românești, dar și prin studiile ce au înlesnit accesul la cultură al unor fii de boieri, în țările din apusul Europei, în școlile din Liov, Padova. În secolul al XVII-lea apar primii cărturari cunoscători ai culturii clasice și ai limbilor greacă și latină.

Trăsături:
• exponenții umanismului românesc reprezintă tipul curteanului: sunt domnitori sau boieri care dețin dregătorii însemnate și intervin în viața politică a țării, dar de multe ori sfârșesc tragic;
• tendința unor domnitori de a edifica o cultură românească se concretizează în: dezvoltarea tipografiilor (începând cu activitatea diaconului Coresi, la Târgoviște și Brașov) și circulația tipăriturilor în limba română, dezvoltarea istoriografiei, a picturii, a școlilor domnești de învățământ superior și scrierea gramaticilor și lexicoanelor, întemeierea bibliotecilor la mănăstiri și la curțile domnești, apariția unui stil renascentist în arhitectură, stilul brâncovenesc;
• cărturarii umaniști aparțin în cea mai mare parte unor familii boierești, ceea ce le facilitează accesul la o formare intelectuală de nivel european, în afara granițelor țării, în Polonia, Italia sau la Constantinopol;
• cărturarii umaniști folosesc ca limbă de cultură latina (în Transilvania) și slavona (în Țara Românească și Moldova, dar și în Transilvania), care erau și limbile cancelariei domnești și de amvon;

• manifestă interes pentru cultura antică și cea occidentală, ca și pentru studiu (erudiția);
• preocuparea cărturarilor umaniști pentru istoria neamului (scriu cronici) și originea latină a poporului și a limbii române; pun bazele istoriografiei românești;
• argumentează în scrierile lor **originea comună a tuturor românilor**, **romanitatea poporului și latinitatea limbii române**, **continuitatea elementului roman în Dacia**, pe care le pun în circuitul umanismului european;
• susțin rolul educativ al cunoașterii istoriei;
• cercetarea critică a izvoarelor istorice;
• în politica antiotomană, caută ajutor la țările creștine catolice;
• în scrierile lor, redau lupta comună, antiotomană a țărilor române;
• umaniștii se implică în probleme religioase, fac cunoscută ortodoxia în spațiul occidental.

Reprezentanți ai umanismului românesc:
• începutul pătrunderii umanismului (în secolul al XVI-lea): Nicolaus Olahus, Iacob Heraclid-Despotul, Petru Cercel;
• istoriografia în limba română: Grigore Ureche, Miron Costin, Ioan Neculce, stolnicul Constantin Cantacuzino;
• mari erudiți cu biblioteci celebre: Udrișteș Năsturel, stolnicul Constantin Cantacuzino;
• poligloți și erudiți: Udrișteș Năsturel, Dosoftei, Miron Costin, Nicolae Milescu, stolnicul Constantin Cantacuzino;
• personalitatea renascentistă de nivel european: Dimitrie Cantemir.

Dimitrie Cantemir – personalitate renascentistă a culturii române

Dimitrie Cantemir (1673–1723) – fiul domnitorului Constantin Cantemir, el însuși domnitor al Moldovei în două rânduri (în 1693 și în 1710–1711), dar pentru scurt timp, este prima noastră personalitate culturală de nivel european și, în același timp, cel mai de seamă reprezentant al umanismului românesc. Conform obiceiului, fiind mezinul familiei domnitoare, la vârsta de 15 ani este trimis la Constantinopol ca ostatic. Însă șederea în capitala otomană pe o perioadă de trei ani îi este benefică deoarece îi prilejuiește o formație intelectuală de excepție, o cultură enciclopedică, fiind preocupat ca un adevărat umanist și om al Renașterii de variate domenii de cercetare: literatură, lingvistică, filozofie, religie, logică, geografie, etnografie, muzicologie (a scris un tratat de muzică în limba turcă și a inventat un sistem de note bazat pe literele alfabetului arab). Cunoașterea limbilor antice (greaca și latina) și a limbilor străine (araba, persana, turca, italiana, germana, franceza, rusa) îi permite accesul la cultura antică greco-latină, dar și la culturile bizantină, islamică și apuseană.

Principe luminat, nu reușește să-și impună ideile umaniste în plan politic (pe plan intern: impunerea domniei ereditare, pe plan extern: eliberarea țării de turci și alianța cu Rusia). Domnia lui se încheie cu bătălia de la Stănilești (1711), unde se aliase împotriva turcilor cu Petru cel Mare. Această înfrângere înseamnă începutul domniilor

fanariote în Țările Române și sfârșitul carierei politice a lui Dimitrie Cantemir, care își va petrece ultimii 12 ani din viață în exil în Rusia, dedicându-se în exclusivitate operei sale, ce acoperă domenii dintre cele mai diverse.

Recunoașterea meritelor sale științifice vine în 1714, când Dimitrie Cantemir este ales membru de onoare al Academiei din Berlin. În 1716, la cererea aceleiași Academii, cărturarul scrie în limba latină ***Descriptio Moldaviae***, lucrare tradusă și publicată în limba română abia în 1825. Opera este o amplă monografie structurată în trei părți distincte: prima – geografică, a doua – politică și cea de-a treia, dedicată religiei creștine și obiceiurilor moldovenești.

Lucrările istorice aduc o viziune științifică asupra evenimentelor, bazată pe principiul cauzalității („*Orice lucru fără pricină să se facă nu se poate*"): o lucrare de interes european, prima contribuție a unui român la cultura universală, ***Incrementa atque decrementa aulae othomanicae*** (*Creșterea și descreșterea Imperiului Otoman*, 1716); lucrarea de vastă erudiție ***Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*** (scrisă în latină, tradusă de autor în limba română, 1717), continuă ideile cronicarilor: romanitatea și continuitatea pe teritoriul Daciei, dar depășește viziunea lor prin faptul că se ocupă de românii din toate provinciile și privește istoria noastră în contextul larg al istoriei universale; prima biografie istorică românească, ***Vita Constantini Cantemyri*** (***Viața lui Constantin Cantemir***, 1717); lucrarea monografică ***Descriptio Moldaviae*** (***Descrierea Moldovei***), singura descriere a statului feudal moldovenesc făcută de un român.

Lucrări de logică și filozofie: ***Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*** (scrisă în limba greacă, în 1698), prima noastră lucrare de factură filozofică, etică și religioasă, concepută ca un dialog între Lume și Înțelept.

Lucrări literare: în 1705 apare în limba română opera ***Istoria ieroglifică***, considerată primul roman din istoria literaturii române. În crearea acestui roman alegoric și pamflet politic, Cantemir utilizează procedeul specific fabulei, alegoria, și folosește personaje animaliere cu scopul de a prezenta un vast tablou al societății feudale din Moldova și Muntenia anilor 1703–1705.

II. Competența de evaluat

- Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.
- Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerință:

Utilizează informațiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *umanismul*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentație (trei – patru argumente de natură teoretică însoțite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) și concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esențiale din cuprinsul eseului).

Iluminismul

I. Delimitări terminologice și contextuale

Iluminismul european

Definiție. Context istoric

Iluminismul este un curent ideologic (laic) și cultural, apărut în Franța în secolul al XVIII-lea (numit *secolul luminilor*) și care mai apoi se extinde în întreaga Europă. **Iluminismul** se caracterizează prin cultul rațiunii și al științei. Ideea de bază a acestui curent este emanciparea (***luminarea***) popoarelor prin cultură și acordă un interes deosebit răspândirii ei prin școli și prin lucrări de popularizare. „Omul luminilor" este *filozoful* sau *înțeleptul*, care are încredere în puterea rațiunii umane, crede în progres, respinge prejudecățile și dogmele, popularizează descoperirile științei și tehnicii, are vocație didactică. **Iluminismul** are caracter antifeudal, anticlerical și antimonarhic.

Iluminismul reprezintă manifestarea ideologică a unei burghezii aflate în ascensiune, punctul de plecare al acestei mișcări fiind Revoluția burgheză din 1688, din Anglia, când parlamentul votează ***Declarația drepturilor omului***.

Ideologia iluministă culminează cu marea operă colectivă ***Enciclopedia sau Dicționarul rațional al științelor, artelor, meseriilor*** publicată în Franța (1751–1772), sub direcția scriitorului și filozofului Denis Diderot și a matematicianului Jean Le Rond d'Alembert, cuprinzând, din perspectivă raționalistă, toate domeniile cunoașterii.

Trăsături:

- **are caracter antifeudal și antidespotic**

Instituțiile feudale erau supuse unei critici severe. Se cereau anularea privilegiilor feudale, drepturi sociale și politice egale pentru întregul popor, deoarece toți oamenii sunt egali prin naștere, și limitarea puterii monarhului. Idealul politic al iluminiștilor este „**monarhul luminat**", care își guvernează supușii cu înțelepciune, garantându-le drepturi și înfăptuind reforme. Argumentele fundamentale pentru justificarea acestor revendicări se bazau pe principiile de egalitate și libertate a poporului, pe ideea dreptului natural și a contractului social. Scriitorul și filozoful iluminist francez Jean Jacques Rousseau enunță aceste principii în lucrarea intitulată ***Contractul social***.

- **are un spirit raționalist și materialist**

Rațiunea constituie pentru iluminiști calitatea fundamentală cu care natura l-a înzestrat pe om, de aceea toate fenomenele vieții cunosc o interpretare materialistă.

- **are caracter anticlerical și laic**

Iluminiștii pledează pentru eliberarea spiritului de prejudecăți sau superstiții și caută, ca și umaniștii, să elibereze individul de sub puterea bisericii, a clerului sau a credințelor populare. De aceea majoritatea reprezentanților iluminismului sunt adepți ai ateismului.

• **propune accesul poporului la educație și emanciparea lui prin cultură**

Educația ține în egală măsură și de trup și de suflet, iar prin instrucție oamenii devin conștienți de drepturile lor. J.J. Rousseau teoretizează ideile pedagogice iluministe în lucrarea ***Emile sau despre educație***.

• **iluminismul este un curent ideologic și cultural, nu un curent literar, deoarece nu are o estetică proprie sau principii literare**

Operele literare iluministe au, în general, caracter moral și social. Spiritul iluminist este propagat în romanul filozofic (***Jacques fatalistul și stăpânul său*** de Denis Diderot), povestirea satirică (***Candide***, ***Zadig*** de Voltaire), teatrul de idei, comedia satirică (***Căsătoria lui Figaro*** de Beaumarchais), drama burgheză, scrierile de călătorie, care imită jurnalele de călătorie și explorare în țări exotice, dar au în centru **motivul străinului**, prin intermediul căruia sunt satirizate moravurile sociale (***Călătoriile lui Gulliver*** de Jonathan Swift, ***Robinson Crusoe*** de Daniel Defoe, ***Scrisorile persane*** de Montesquieu), romanul epistolar (***Legăturile primejdioase*** de Choderlos de Laclos) etc. Prin alegorie, satiră și fabulă se critică indirect fanatismul religios, se denunță abuzurile tiraniei feudale, se promovează ideea de toleranță și egalitate între oameni.

Reprezentanți ai iluminismului european:

• în Franța: Voltaire, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Louis de Montesquieu, Choderlos de Laclos, Pierre Beaumarchais etc.

• în Anglia: Daniel Defoe, Jonathan Swift, Henri Fielding etc.

• în Germania: Johann Wolfgang Goethe, Isotthold Ephraim Lessing etc.

Iluminismul românesc

Context istoric

Iluminismul românesc este o mișcare culturală și ideologică, care se manifestă între 1780 și 1830.

În Țara Românească și Moldova această mișcare are mai slabe ecouri, deoarece coincide în mare parte cu perioada domniilor fanariote. Ideile iluminismului francez pătrund aici prin filieră greacă sau rusă, punând mai mult accent pe aspectul filozofic, pe condiția umană. Primul mare iluminist din Țara Românească, episcopul Chesarie de la Râmnic, este și primul filozof român al istoriei.

În Transilvania însă, **iluminismul apusean** își găsește o coordonată specifică în mișcarea ideologico-politică și cultural-literară a burgheziei românești, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, cunoscută sub numele de *Școala Ardeleană*, care are ca principal obiectiv obținerea libertății și a egalității în drepturi sociale și politice a românilor din Transilvania cu celelalte națiuni privilegiate.

Originea acestei discriminări este un pact politic anterior, ***Unio trium nationum*** (***Uniunea celor trei națiuni***), prin care sașii, secuii și nobilii maghiari erau considerați locuitori de drept în Transilvania, în timp ce românii, cea mai veche și numeroasă națiune a principatului, erau lipsiți de drepturi, fiind considerați „tolerați". Mai mult decât atât, religia ortodoxă nu era recunoscută de constituția țării.

Ideea iluministă a dreptului natural și a libertății individuale, principiul egalității, teoria contractului social fundamentează revendicările seculare ale națiunii, în cadrul unei mișcări de renaștere a spiritului național. **Pe plan politic**, reprezentanții *Școlii Ardelene* redactează un memoriu cu revendicările lor intitulat ***Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae***, pe care-l adresează împăratului Leopold al II-lea, în anul 1771.

Pe plan cultural, contribuția *Școlii Ardelene* s-a îndreptat spre studiul istoriei și al limbii române, spre dezvoltarea științelor naturii și a învățământului. S-au constituit două direcții de activitate: **emanciparea poporului prin cultură**, concretizată în sprijinirea accesului la educație și popularizarea științelor vremii (Gheorghe Șincai inițiază înființarea a 300 de școli în limba română, se scriu abecedare, aritmetici, catehisme, cărți de popularizare științifică ș.a.) și **direcția erudită**, care cuprinde tratatele de istorie, filologie, teologie, filozofie ale celor **patru corifei** ai *Școlii Ardelene*: Samuil Micu-Klein (1745–1806), Gheorghe Șincai (1754–1816), Petru Maior (1761–1821), Ion Budai-Deleanu (1760–1820). Toți au făcut studii superioare la Roma și Viena, unde au cercetat în marile arhive și biblioteci documentele cu care au putut argumenta romanitatea poporului și latinitatea limbii române. În lucrările lor, au adus argumente istorice, filologice și demografice privind originea latină, continuitatea și unitatea etnică a poporului român. Au continuat astfel ideile cronicarilor, dar le-au fundamentat științific, în lucrări care se situează pe linia tradiției umaniste. Epopeea ***Țiganiada*** de Ion Budai-Deleanu reprezintă o sinteză a ideilor iluministe ale vremii.

Față de manifestările din alte țări, **iluminismul** *Școlii Ardelene* are ca trăsătură specifică îmbinarea luptei antifeudale cu lupta pentru emanciparea națională a românilor din Transilvania. Precursorul *Școlii Ardelene* este episcopul Ioan Inocențiu Micu-Klein, în jurul căruia de adună numeroși intelectuali (istorici, preoți, lingviști, pedagogi, scriitori etc.). Acțiunea politică și culturală a *Școlii Ardelene* este îndrumată de operele și activitatea celor patru corifei.

Trăsături:

• Cărturarii iluminiști urmăreau în primul rând să dovedească cu argumente științifice **latinitatea limbii române, continuitatea elementului roman în Dacia și unitatea poporului român**. În acest scop ei elaborează lucrări de factură istorică și filozofică precum: ***Istoria și lucrurile și întâmplările românilor*** de Samuil Micu-Klein, ***Hronica românilor și a mai multor neamuri*** de Gheorghe Șincai, ***Istoria pentru începutul românilor în Dachia*** de Petru Maior. Însă din dorința de a demonstra fără putință de tăgadă originea latină a poporului român și mai ales a românilor din Transilvania, reprezentanții **Școlii Ardelene** susțin ideea greșită a **purității etnice**, conform căreia românii ar fi descendenții direcți ai romanilor, afirmând că dacii ar fi fost exterminați în totalitate în cursul războaielor.

• **Ideea purității etnice** este dublată de cea la fel de eronată a **purității lingvistice**. Cărturarii iluminiști încearcă să purifice limba română de toate elementele lexicale care nu sunt de origine latină. În acest scop, în 1780, Samuil Micu-Klein și Gheorghe Șincai scriu în limba latină prima gramatică a limbii române – ***Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*** –, care pune bazele cercetării științifice a limbii române. Cei doi autori descoperă legile fonetice ale evoluției cuvintelor din limba latină în

limba română, oferind astfel argumentul principal al încadrării limbii române în clasa limbilor romanice. Această gramatică reprezintă baza şi modelul gramaticilor elaborate ulterior. O altă contribuţie importantă la dezvoltarea limbii române o constituie publicarea în 1825, de către Samuil Micu-Klein şi Petru Maior, a primului dicţionar etimologic în limba română: ***Lexiconul de la Buda***. În ciuda exagerărilor, cărturarii **Şcolii Ardelene** au un rol definitoriu în dezvoltarea limbii române. Datorită lor se pune pentru întâia oară problema adoptării alfabetului latin în locul celui chirilic.

• Alături de argumentele istorice şi lingvistice, cărturarii **Şcolii Ardelene** aduc şi **argumente specifice filozofiei luminilor**, conform cărora românii din Transilvania ar trebui să aibă drepturi egale cu reprezentanţii celorlalte naţiuni (saşii, secuii şi maghiarii) şi să trăiască în armonie, pe baza unui *contract social*.

• Reprezentanţii **Şcolii Ardelene** pledau, ca şi iluminiştii europeni, pentru **accesul poporului la educaţie şi emanciparea lui prin cultură**. De aceea ei pun bazele învăţământului românesc în Transilvania, ale învăţământului rural şi iniţiază scrierea de manuale. Gheorghe Şincai, în calitate de director general al şcolilor româneşti unite din Transilvania, înfiinţează 300 de şcoli.

• Din punct de vedere **literar**, iluminismul românesc nu este foarte bine reprezentat. Autorul celei mai importante opere literare a **iluminismului românesc** şi totodată al **primei epopei din literatura română**, ***Ţiganiada***, este Ion Budai-Deleanu. Scrisă după modelul ***Iliadei*** lui Homer, ***Ţiganiada*** are două versiuni (în jurul anului 1800, respectiv, 1812). Din păcate epopeea rămâne în manuscris vreme de şapte decenii, fără să poată influenţa evoluţia literaturii române. Este publicată în revista ***Buciumul român*** de la Iaşi între 1875 şi 1877, iar în volum apare abia în 1925 la Bucureşti. Epopeea este subintitulată ***Poemation eroi-comico-satiric***, fiind alcătuită după modelul clasic, dintr-un prolog şi douăsprezece cânturi. Acţiunea, de factură comică, alegorică, satirică, este plasată în epoca domniei lui Vlad Ţepeş. În opera lui Ion Budai-Deleanu se regăsesc diverse **idei iluministe** precum: importanţa libertăţii pentru dezvoltarea personalităţii umane, respingerea dogmelor şi a constrângerilor, emanciparea socială, satirizarea slăbiciunilor omeneşti: lenea, lipsa de onestitate, înfumurarea, parvenitismul, dar mai ales ipocrizia şi lăcomia reprezentanţilor bisericii.

Corifeii Şcolii Ardelene:

- Samuil Micu-Klein (1745–1806);
- Petru Maior (1761–1821);
- Gheorghe Şincai (1754–1816)
- Ion Budai-Deleanu (1760–1820)

II. Competenţa de evaluat

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *iluminismul*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Structura eseului: ipoteză/ premisă, argumentaţie (trei–patru argumente), concluzie.

PERIOADA MODERNĂ
SECOLUL AL IX-LEA – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX
PAŞOPTISMUL

Rolul literaturii în perioada paşoptistă

I. Prezentare generală

Perioada paşoptistă (1830–1860) are ca nucleu revoluţia anului 1848. Modernizarea societăţii româneşti, independenţa politică, libertatea naţională, unirea provinciilor române sunt obiectivele social-politice ale mişcării paşoptiste.

Epoca paşoptistă marchează **începutul literaturii noastre moderne**. Scriitorii paşoptişti provin din clasele de sus, sunt educaţi în Apus, mai ales în Franţa, şi devin promotorii renaşterii naţionale atât prin mesajul operei literare, cât şi prin implicarea activă în viaţa politică. Plini de elan, ei încearcă pentru prima dată o sincronizare cu Europa Occidentală, mai mult mimetică la început.

Afirmarea unei generaţii de scriitori, gazetari, istorici şi oameni politici, numită de posteritate **generaţia paşoptistă**, determină începutul modernităţii noastre culturale, o perioadă de tranziţie şi de prefaceri palpabile. Scriitorii paşoptişti au vocaţia începuturilor şi, poate de aceea, disponibilitatea de a aborda mai multe domenii culturale (literatura, presa, întemeierea teatrului, învăţământul), genuri şi specii literare, mai multe tipuri de scriitură. **Polimorfismul** preocupărilor individuale se explică în contextul epocii.

Scriitorii sunt nevoiţi „să ardă etapele" care se desfăşuraseră succesiv în literatura occidentală, în decursul a mai bine de un secol şi jumătate. Curentele literare (iluminism, preromantism, romantism, clasicism, realism incipient) sunt asimilate simultan. Principala trăsătură a literaturii paşoptiste constă în **coexistenţa curentelor literare**, nu numai în opera aceluiaşi scriitor, ci chiar şi în aceeaşi creaţie.

Paşoptismul este o ideologie literară niciodată sintetizată într-un program particular şi supusă unor comandamente exterioare: mesianism cultural şi revoluţionar, spirit critic, deschidere spre Occident şi lupta pentru impunerea unui specific naţional, conştiinţă civică şi patriotică, conştiinţa pionieratului în mai toate domeniile vieţii, o retorică a entuziasmului şi a trezirii la acţiune.

Articolele programatice ale vremii reflectă ideologia literară paşoptistă. Două personalităţi au **rolul de îndrumător** al fenomenului cultural-literar.

Într-o primă etapă, corespunzătoare primei generaţii paşoptiste, acest rol îi revine lui **Ion Heliade-Rădulescu** prin articolele din ziarul ***Curierul românesc***, apărut la Bucureşti, începând cu 1829, căruia îi adaugă din 1837 suplimentul literar ***Curierul de ambe sexe***. Datorită îndemnurilor adresate tinerilor scriitori – *„Nu e vreme de critică, copii; e vreme de scris; să scrieţi cât veţi putea şi cum veţi putea"*, a fost posibil debutul unei întregi generaţii, între 1830 şi 1840: Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac.

O altă etapă este marcată de contribuția lui **Mihail Kogălniceanu**, redactorul revistei ieşene ***Dacia literară***, care are ca obiectiv exclusiv literatura. Programul revistei orientează literatura timpului; în cele trei numere apărute, se publică opere ale celor mai valoroşi scriitori ai vremii (C. Negruzzi, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu ş.a.), dar direcția imprimată se reflectă în toată literatura epocii.

Revista Dacia Literară: *Articolul* Introducție

Constituirea deplină a romantismului paşoptist a fost marcată de programul teoretic ***Introducție***, redactat de Mihail Kogălniceanu. Publicat în primul număr al revistei, articolul-program reprezintă *manifestul literar* al romantismului românesc.

La începutul articolului axat pe evidențierea necesității unei literaturi originale şi naționale, Kogălniceanu prezintă activitatea gazetelor româneşti apărute anterior, față de care ***Dacia literară*** urmăreşte să aducă un suflu nou, sugerat şi de titlul revistei. Se respinge coloratura locală şi amestecul politicului, revista adresându-se scriitorilor români de pretutindeni pentru a publica scrieri originale: *„O foaie dar, care, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională, foaie care, făcând abnegație de loc, ar fi numai o foaie românească, şi prin urmare s-ar îndeletnici cu producțiile româneşti, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie* ***Dacia literară*** *[...]. Aşadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturei româneşti."*

Cele patru puncte ale articolului-program sunt:

- Întemeierea spiritului critic în literatura română pe principiul estetic: *„Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana."*
- Afirmarea idealului de realizare a unității limbii şi a literaturii române: *„țălul nostru este realizarea dorinții ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toți."*
- Combaterea imitațiilor şi a traducerilor mediocre: *„Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. [...] Traducțiile însă nu fac o literatură."*
- Promovarea unei literaturi originale, prin indicarea unor surse de inspirație în conformitate cu specificul național şi cu estetica romantică: *„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații."*

Primii noştri scriitori moderni se afirmă în cadrul curentului național-popular de la ***Dacia literară***. Ideile enunțate în articolul-program şi promovate de revistă se reflectă în literatura română de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Prin precizarea surselor de inspirație/ a temelor literare în ultimul punct al articolului, dar şi prin diversele trimiteri la trăsăturile romantismului (aspirația spre originalitate, refugiul în trecutul istoric, aprecierea valorilor naționale şi a folclorului, îmbogățirea limbii literare prin termeni populari, arhaici sau regionali), acesta devine un *manifest literar*[1] al romantismului românesc.

Literatura paşoptistă se dezvoltă sub semnul romantismului european şi parcurge un drum sinuos. După literatura anilor 1825–1830, care abundă în adaptări după autorii străini, în special francezi, e de remarcat sincronismul dintre manifestul romantismului francez (***Prefața*** la drama ***Cromwell***, de Victor Hugo, în 1827) şi articolul-program ***Introducție***, publicat de Kogălniceanu în 1840. Scriitorii români ai epocii asimilează rapid manifestul romantismului francez şi aplică principiile acestuia, cu particularitățile curentului național-popular de la revista ***Dacia literară***.

Variantă degradată a romantismului înalt, manifestat în Europa în perioada 1790-1815, romantismul Biedermeier este impur, eclectic şi predispus la orice compromis stilistic sau simbioză tematică. Conceptul de romantism Biedermeier se poate asocia produsului literar al anilor 1830–1860 (cf. Virgil Nemoianu, respectiv, Nicolae Manolescu) pentru a identifica fenomenul hibridării estetice, conglomerat de forme şi motive vechi şi noi în cuprinsul aceleiaşi opere. Vasile Alecsandri ar putea fi în acest sens exemplul tipic.

Reprezentanți ai literaturii paşoptiste:

- Proza: proza de inspirație istorică (C. Negruzzi, Nicolae Bălcescu, Alecu Russo), însemnări de călătorie (Vasile Alecsandri, Ion Ghica, Gr. Alexandrescu), fiziologia satirică (Ion Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi), scrieri memorialistice (C. Negruzzi), nuvele romantice (C. Negruzzi, Vasile Alecsandri, Gr. Alexandrescu), încercări de roman (Dimitrie Bolintineanu, Ion Ghica).
- Poezia: specii clasice – epistola, satira, fabula (Gr. Alexandrescu), oda, imnul (Gh. Asachi, C. Bolliac, A. Mureşanu); specii romantice – meditația (Vasile Cârlova, Dimitrie Bolintineanu, Gr. Alexandrescu), elegia (Dimitrie Bolintineanu), legenda cultă (Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri), balada (Ion Heliade-Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu).
- Dramaturgia: filonul comic al satirei sociale, critica moravurilor (Costache Facà, Matei Millo, Costache Caragiale, Alecu Russo, Vasile Alecsandri); teatrul cu subiect istoric (Gh. Asachi, Vasile Alecsandri).

II. Competența de evaluat

- Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.
- Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerință:

Utilizează informațiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *rolul literaturii în perioada paşoptistă*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentație (trei – patru argumente de natură teoretică însoțite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esențiale din cuprinsul eseului).

---

[1] Manifest literar – text cu valoare de document pentru începutul unei mişcări literare/ a unui curent literar, prin care se afirmă o nouă concepție literară, de obicei în mod polemic față de mişcarea anterioară.

ROMÂNIA ÎNTRE ORIENT ŞI OCCIDENT FORME HIBRIDE ALE CIVILIZAŢIEI ROMÂNEŞTI LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XIX-LEA

I. Delimitări contextuale

În perioada paşoptistă, deschiderile către civilizaţia şi cultura occidentală coexistă cu formele orientale impuse de realităţi istorice precum domniile fanariote. Formele hibride ale civilizaţiei româneşti la mijlocul secolului al XIX-lea sunt observate de călătorii străini care le consemnează obiectiv în jurnale de călătorie sau devin surse de inspiraţie pentru scriitorii paşoptişti. Vasile Alecsandri surprinde acest amestec oriental şi „evropienesc" în pagini de proză (***Iaşii în 1844***, ***Balta-Albă***, ***Borsec***, ***Istoria unui galbân***) sau în comedii (ciclul ***Chiriţelor***, ***Iorgu de la Sadagura***). Alţi autori paşoptişti care au abordat tema civilizaţiei hibride sunt: Ion Ghica – ***O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848 şi Băltăreţu***, Alecu Russo – ***Iaşii şi locuitorii lui în 1840*** ş.a.

II. Competenţa de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ.
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (paşoptism).
- Evidenţierea modului de reflectare a temei în texte literare studiate.

Cerinţa:

Realizează un eseu, de 2–4 pagini, în care să prezinţi formele hibride ale civilizaţiei româneşti la mijlocul secolului al XIX-lea, aşa cum apar înfăţişate într-o operă literară studiată, din perioada paşoptistă.

III. Sugestii de redactare

Aplicaţie realizată pe baza povestirii ***Balta-Albă*** de Vasile Alecsandri.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Contextul operei

IPOTEZĂ

Afirmaţia criticului George Călinescu, în ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, vizează tema civilizaţiei hibride, întâlnită în diverse opere ale lui Vasile Alecsandri şi ale scriitorilor paşoptişti, dar realizată magistral în povestirea ***Balta-Albă***: *„Sinteza între Occident şi Orient, ce forma însăşi structura intimă a fiinţei sale, o face Alecsandri în spiritualul tablou al civilizaţiei române, aşa cum o vede un francez la Balta-Albă."*

Sursele povestirii

Tema

Motivul literar al „călătorului străin"

Specie: povestirea

Tehnica povestirii în ramă

Naratori

Povestirea-cadru

Inserţie – formule specifice

ARGUMENTARE

Întors recent dintr-o călătorie în Occident, scriitorul petrece la Balta-Albă o scurtă perioadă de odihnă, în vara anului 1847. Impresiile lăsate de acest loc devin sursa de inspiraţie pentru povestirea ***Balta-Albă***, scrisă în 1847 şi publicată în 1848.

Tema civilizaţiei hibride, în care conviețuiesc forme orientale şi occidentale, moderne şi arhaice se grefează în povestire pe tema călătoriei. Cum „contrasturile originale" sunt mai pregnante pentru ochiul străinului, Alecsandri utilizează motivul literar al „călătorului străin", impus în scrierile iluminiştilor francezi din secolul al XVIII-lea (Montesquieu, ***Scrisori persane***), procedeu des întâlnit şi la prozatorii noştri din perioada paşoptistă. Relatarea călătoriei la Balta-Albă este pusă pe seama unui francez, implicat ca protagonist al întâmplării, căruia i se atribuie o perspectivă exterioară (occidentală) în observarea critică şi satirică a civilizaţiei româneşti a epocii.

Povestirea *Balta-Albă* este o naraţiune subiectivizată, care se limitează la relatarea unui singur fapt epic: călătoria la Balta-Albă. Întâmplările şi situaţiile neobişnuite sunt situate într-un plan al trecutului (evocarea), fiind înfăţişate cu umor. Suspansul este întreţinut de contrastul dintre aşteptările călătorului străin şi realităţile descoperite, dintre Orient şi Occident. În povestire, strânsa relaţie dintre narator şi receptor presupune: oralitate, ceremonial, atmosferă, aspecte realizate aici prin **tehnica povestirii în ramă** (formă de încadrare/ inserţia unei naraţiuni de sine stătătoare într-o altă naraţiune, care constituie rama acesteia), care face relatarea mai credibilă.

Tehnica povestirii în ramă presupune duplicarea instanţei narative. În povestirea ***Balta-Albă*** există **doi naratori** ce relatează la persoana I. Primul este un localnic cu identitate nediferenţiată (*noi*), în timp ce al doilea este un tânăr „zugrav" francez, personaj-narator al experienţelor sale de călătorie în Valahia. Primul narator descrie **cadrul** favorabil relatării călătorului străin, la care asistă şi el ca martor (timp, loc, atmosferă, ascultători): *„Într-o sară din luna trecută eram adunaţi mai mulţi prietini, toţi lungiţi pe divanuri, după obiceiul oriental, şi înarmaţi cu ciubuce mari* [...]. *Afară cerul era învălit de nori vineţi, care se spărgea deasupra Iaşului..."* Tot primul narator introduce în povestire pe naratorul străin, fixând câteva elemente de portret: *„Pintre noi se găsea un tânăr zugrav francez, care pentru întâia dată ieşise din ţara lui spre a face un voiaj în Orient."*

Naraţiunea realizată sub forma unei povestiri orale a tânărului pictor francez este introdusă prin **procedeul inserţiei**, prin formule specifice. Iniţial străinul rosteşte o formulă de adresare ceremonioasă: *„Domnilor,* [...] *daţi-mi voie să vă istorisesc şi eu*

partea cea mai curioasă din călătoria mea." La cadrul inițial se revine la sfârșitul povestirii, călătorul provocându-i pe ascultători la discuție: *„Iată, domnilor, istoria voiajului meu la Balta-Albă. În 24 de ceasuri am văzut atâte lucruri nepotrivite, atâte contrasturi originale, că nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau de este o provincție sălbatică!"* Cum aceștia nu mai intervin cu eventuale comentarii sau explicații, se poate spune că povestirea are **final deschis**.

Coordonatele spațio-temporale

Coordonatele spațio-temporale ale acțiunii sunt precizate: *„istoria voiajului de 24 de ceasuri"* a unui „zugrav" (pictor) francez, la Balta-Albă, în Valahia, la mijlocul secolului al XIX-lea, ținut plin de *„contrasturi originale"*. „Aventura" are două părți: drumul parcurs până la Balta-Albă și descrierea societății pe care personajul-narator o descoperă acolo.

Contraste

Ineditul și comicul întâmplărilor provine dintr-o serie de **contraste**: dintre ceea ce se așteaptă tânărul călător să găsească în Valahia sau la Balta-Albă și ce găsește de fapt, din amestecul de oriental și occidental, de modern și arhaic, de civilizație și „sălbăticie" de pe meleagurile valahe, pe care tânărul francez îl percepe uimit.

Subiectul

Subiectul povestirii cuprinde întâmplările neobișnuite prin care trece francezul. Ele aparțin unui singur fapt epic: călătoria la Balta-Albă.

Momentele subiectului

În **expoziție**, un tânăr pictor francez, plecat de la Paris pentru a întreprinde o călătorie în Orient, după moda vremii, coboară cu vaporul pe Dunăre. Cum toată lumea de pe vapor vorbește pe drum despre un ținut necunoscut lui, Valahia, din curiozitate se hotărăște să debarce la Brăila pentru a vizita această țară. Crezând că este un ținut populat de sălbatici, își pregătește pistoalele, dar spre uimirea lui este întâmpinat de consulul francez la Brăila și de niște oameni primitori. Consulul îi recomandă o baltă făcătoare de minuni, Balta-Albă, pe care decide s-o viziteze, ceea ce constituie **intriga** povestirii.

În **desfășurarea acțiunii**, este prezentat drumul cu căruța până la Balta-Albă, călătorie ce se dovedește plină de peripeții. Ajungând la Balta-Albă, unde credea că va găsi o stațiune de factură occidentală, cu hotel și restaurant, călătorul dă peste un sat izolat de lume și e nevoit să înnopteze într-o casă țărănească, pe un pat de lemn, fără așternuturi. Impresia francezului că se află într-un ținut de sălbatici se adâncește în dimineața următoare când este trezit de zgomotele infernale ale cailor și trăsurilor care se îndreptau spre balta făcătoare de minuni. Contrastul frapant dintre modern și arhaic, amestecul de civilizație și sălbăticie, discrepanța dintre bogăția unora și sărăcia altora îl vor surprinde în continuare pe călătorul străin în

Valahia. Astfel el petrece o zi întreagă în preajma apei tămăduitoare, unde se împrietenește cu trei tineri români extrem de educați și buni vorbitori de limba franceză. Ei îl invită la un prânz tipic românesc, îl duc apoi la o plimbare cu un așa-zis vapor, care nu este altceva decât o plută, pentru ca seara să-l conducă la un bal, unde bogăția echipajelor, frumusețea toaletelor și conversația franțuzească sunt menite să modifice impresiile pictorului asupra stării de sălbăticie a Valahiei.

De pe urma acestei călătorii, tânărul francez rămâne cu imaginea unei țări a contrastelor, nelămurit *„dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau de este o provincție sălbatică"*.

Personajele

Puține **personaje** sunt implicate în situațiile neobișnuite ale povestirii. **Protagonistul** și naratorul întâmplărilor este străinul, călătorul francez, tânăr ieșit pentru prima dată din ținuturile natale, care întâlnește o altă civilizație.

Fragmentele de **caracterizare directă** surprind trăsăturile care pot motiva atitudinea străinului față de meleagurile noastre.

Portretul realizat de naratorul povestirii-cadru surprinde naivitatea (*tânăr, care pentru întâia dată ieșise din țara lui*), spiritul de observație și simțul estetic (*„zugrav"*/ pictor), cunoscător exclusiv al civilizației occidentale (*francez*): *„Pintre noi se găsea un tânăr zugrav francez, care pentru întâia dată ieșise din țara lui spre a face un voiaj în Orient."*

Replica pe care **un tânăr localnic** educat și vorbitor de limba franceză o adresează călătorului francez confirmă opinia acestuia față de originalitatea lumii descoperite, care constă în coexistența civilizației și a sălbăticiei.

„– Iată, domnule, o lume nouă, vrednică de a deștepta închipuirea d-tale de artist. [...] Iată o lume ce în ochii d-tale pare a fi sălbatică, dar care are soiul ei de civilizație deosebită. Aici ne găsim în împărăția contrasturilor celor mai originale; aici luxul și sărăcia, durerea și veselia, ideile noi și ideile vechi, costumele Europei și costumele românești, toate sunt [...] mestecate la un loc și produc un efect neînchipuit atât ochilor cât și minții."

În plus, localnicul precizează statutul social al călătorului străin, *„artist"*, și trăsătura care favorizează receptarea subiectivă a realităților valahe, *„închipuirea d-tale de artist"*.

Autocaracterizarea însoțește fiecare nouă întâmplare, căci „artistul" are imaginație, cultură și umor, care colorează comentariile sale. Aceste calități compensează naivitatea, lipsa de informații geografice. Faptul că protagonistul relatează întâmplările la persoana I conferă credibilitate narațiunii. Efectele contactului său cu formele hibride ale civilizației românești sunt mărturisite direct – uimirea, buimăceala, sentimentul de irealitate: *„acel amestec de toate contrasturile mă silea*

să mă cred când într-o insulă din Oceania, când într-o capitalie a Europei, și prin urmare nu știam cu siguranție dacă acele ce videam era un vis al închipuirei mele sau lucruri în ființă."

Situațiile comice sunt produse de contrastul dintre așteptările/ prejudecata călătorului și realitățile locului. Asemenea situații comice sunt: debarcarea la Brăila, unde se așteaptă să găsească sălbatici, dar este întâmpinat de consulul francez, apariția „echipajului" (*„În loc de malpost, sau de diligență, o cutioară plină de fân, pe patru roți de lemn..."*), pornirea căruței (*„Deodată căruța fugi de sub mine ca un șerpe! Iar eu, făcând în aer o tumbă neașteptată, mă trezii pe pave"*), cavalcada nocturnă provocată de neînțelegerea limbii (*„de cât ori mă văitam la vreun hop...: ai, ai! postașul îmi răspundea:* hai, hai, domnule! *și bătea caii din nou, [...] și căruța fugea încă mai iute..."*), speranța că Balta-Albă este o stațiune cu dotări occidentale (*„sperarea de a mânca un biftec la tractir și mai ales dulcea sperare de a mă odihni o noapte întreagă pe un pat elastic"*) este spulberată de casa țărănească în care înnoptează nemâncat, pe un *„pat din lemn, fără așternuturi"* etc.

Personajul complementar „călătorului străin" este „**bunul sălbatic**", pereche ce proiectează o imagine a alterității în universul ficțional.

În categoria *„bunului sălbatic"* pot fi incluse personaje precum *„postașul"*/ vizitiul (*„un om sălbatic, bărbos, strențeros și înarmat cu un harapnic lung de un stânjin"*), străjerul în a cărui casă este găzduit străinul (*„ce om! o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă! [...] ...un soi de urieș îngrozitor, care căta la mine, pare că ar fi vroit să mă înghită dintr-o îmbucătură"*) și *„scăldătorii"*. Se remarcă utilizarea epitetelor în enumerație care scot în evidență spaima străinului confruntat cu băștinașii. Deși aspectul lor este fioros, aceștia îi oferă străinului tot ce au, inclusiv propria casă: *„El își făcuse datoria de gazdă; îmi dase tot ce avea:* casă, pat, așternut și noapte bună! *Ce-mi trebuia mai mult?"*

Alte personaje sunt „prietenii", persoanele cultivate și educate, care dau informații sau îl ajută pe străin: consulul francez, cavalerul care îi găsește un adăpost pentru noapte, cei trei tineri de la Balta-Albă și prietenii de la Iași, ascultătorii relatării pictorului francez.

Limbajul prozei narative

Modalitățile narării

Oralitate

Ironie

Modalitățile narării prezente în text sunt: relatarea, reprezentarea, povestirea, iar dominantele stilistice sunt **oralitatea** și **comicul**.

În fragmentul următor, oralitatea evidențiază relația dintre narator și ascultători, prin utilizarea formulei de adresare, a verbului și a pronumelui la persoana I și a II-a, singular, a vocativului, a propoziției exclamative, iar autoironia se realizează prin referirea reverențioasă la curiozitățile culinare ale câinilor:

„Închipuiți-vă, domnilor, poziția mea. Străin, într-un colț de pământ necunoscut mie, rătăcit într-un sat unde nu se zărea nici țipenie de om, încungiurat de vro douăzeci de câni care voia numaidecât să afle ce gust are carnea de franțez, neștiind nici limba, nici obiceiurile locului!"

Forme ale comicului

Relatarea se realizează într-un ritm alert, peripețiile se succed rapid, fiind redate prin apelul la diferite **forme ale comicului**: umor, ironie sau autoironie. Efectul este atât farmecul narațiunii, cât și critica mascată a hibridizării civilizației românești în epocă.

Moduri de expunere

„Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la o fantasmagorie nepricepută, fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfățoșa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Franția cu șlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziane cu costumuri străine și originale [...]. Pe marginea unei bălți late zării deodată un soi de târg ce nu era târg, un soi de bâlci ce nu era bâlci; o adunătură estraordinară, o înșirare neregulată de corturi, de căsuți de scânduri, de vizuini, făcute de rogojini, de brașovence, de cai, de boi, de oamini..." Se observă în **descriere** preferința pentru enumerații și epitete, iar antitezele nuanțează contrastele vremii. **Narațiunea la persoana I** conferă credibilitate întâmplărilor.

CONCLUZIE

Consider că afirmația criticului G. Călinescu formulează succint tema povestirii ***Balta-Albă***: *„Sinteza între Occident și Orient, [...] spiritualul tablou al civilizației române, așa cum o vede un francez la Balta-Albă."*

I. Conceptul operațional

Personajul literar

II. Competențe de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (personajul literar).
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (pașoptism).

Cerințe posibile:

(1) Realizează un eseu în care să prezinți un personaj literar reprezentativ pentru formele hibride ale civilizației românești la mijlocul secolului al XIX-lea.

(2) Realizează un eseu în care să caracterizezi un personaj feminin dintr-o comedie studiată.

III. Sugestii de redactare

Aplicație realizată pe baza comediei *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri.

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

ELEMENTELE TEXTULUI DRAMATIC

Introducere

Context

Atașat idealurilor pașoptiste, V. Alecsandri a fost liderul mișcării literare a epocii, fiind un deschizător de drumuri pentru diferite specii și genuri literare. De asemenea, a avut un rol hotărâtor în formarea și dezvoltarea teatrului românesc național.

Mare parte din piesele comice ale lui V. Alecsandri (comedii, vodeviluri, farse) au caracter satiric și critic împotriva moravurilor sociale și politice ale vremii, împotriva stării pe loc, dar și a falsului progres, ridiculizând demagogia, snobismul și parvenitismul. Formele hibride ale civilizației românești la mijlocul secolului al XIX-lea sunt satirizate în comediile de moravuri (*Iorgu de la Sadagura* și ciclul „Chiriților").

Cuprins

Chirița în provincie, „comedie cu cântice, în 2 acte", reprezentată pe scenă în 1852, este a doua dintre cele cinci piese din ciclul „Chiriților". Toate au în centrul lor același personaj feminin comic reprezentativ pentru epoca imediat de după 1848 și pentru un anumit tip uman: boieroaica de provincie dornică de parvenire.

Temă

Tema piesei este demascarea parvenitismului, a snobismului și a abuzurilor administrației.

Conflict

Conflictul dintre concepția conservatoare reprezentată de Bârzoi sau de fals progres, reprezentată de Chirița, personaje zugrăvite caricatural, și ideile noi, progresiste, reprezentate de Leonaș, un tânăr isteț și cinstit, îndrăgostit de Luluța, se desfășoară gradat, într-o acțiune complicată cu situații comice pline de neprevăzut. Demascând corupția lui Bârzoi, Leonaș devine ispravnic în locul acestuia și se căsătorește cu Luluța. Deznodământul aduce victoria reprezentantului ideilor noi, Leonaș, adică a onestității și a sentimentelor sincere asupra moravurilor satirizate: parvenitismul, snobismul și corupția.

Subiect

Încadrare în tipologie

Dincolo de filiațiile pe care comparatistul Charles Drouhet le-a găsit cu personaje feminine din comedia franceză, Chirița rămâne un personaj autohton, tipic. Prin această „**prețioasă ridicolă**", V. Alecsandri satirizează imitarea modei occidentale, fără asimilarea culturii corespunzătoare, adică realizează expresia comică a „formelor fără fond" înainte de formularea teoriei maioresciene.

Trăsături

„Chirița e o cochetă bătrână și totodată o bună mamă, o burgheză cu dor de parvenire, dar și o inteligență deschisă pentru ideea de progres, o bonjuristă. Amestecul de anteree și fracuri, de moldovenească grecizantă și de jargon franco-român, de tabieturi patriarhale și de inovații de lux occidental, dă un tablou inedit, încântător pentru ochiul de azi."[1]

Chirița este soția unui boier de țară, Grigore Bârzoi ot Bârzoieni, cu pretenții, dornică de mărire și de a fi la modă, combinație de parvenitism și de snobism.

Chirița este un personaj ridicol prin contrastul între ceea ce este și ceea ce vrea să pară. Comportamentul Chiriței oferă prilejul criticării unor moravuri din epocă: falsa cultură, imitarea cu orice preț a modei, cosmopolitismul, negarea tradiției.

Cele trei scopuri ale **Chiriței** sunt: să introducă *„în provincie"*, la Bârzoieni, moda timpului, să devină isprăvnicească și să-și însoare fiul nătâng, Guliță, cu Luluța, o orfană crescută în casa ei, care va moșteni o mare avere.

Aceste scopuri sunt evidențiate încă din primul act al comediei, în scena 3. De la început, boieroaica de provincie Chirița, recent întoarsă de la Iași, vrea să impună moda vremii la Bârzoieni. De aceea călărește îmbrăcată în *„armazoancă"*, fumează *„ca un caporal"* țigări *„de halva"* și cochetează cu bărbați mai tineri (profesorul Șarl, Leonaș), motivându-și „modernitățile" prin expresia *„dacă-i moda"*? Tot pentru că e la modă, îl plătește pe profesorul Șarl să-l învețe franțuzește pe fiul său Guliță, un gogoman prost crescut, care batjocorește țăranii, le ucide viței drept vânat și le aprinde bordeiele *„cu ciubucul cel de hârtie"*. Deși nu este în stare să rețină prima frază din poemul scriitorului francez Fénelon, ***Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse***, Guliță trece cu bine examinarea făcută de mamă în prezența profesorului, oferind drept corespondent în franceză cuvinte inventate: *furculision, fripturision, învârtision*. Scena comică este memorabilă ca dovadă a falsei culturi.

Ca să devină isprăvnicească îl trimite pe Bârzoi la Iași. În discuția cu Safta, Chirița își expune „temeiurile" ridicole ale pretenției ca Bârzoi să obțină isprăvnicia. **Parvenitismul, demagogia și falsul patriotism** care îi definesc monologul anticipează personaje caragialiene, precum Dandanache (*„Eu, familia mea, de la patuzsopt... luptă, luptă si dă-i, si dă-i, si luptă..."*) sau Cațavencu (*„Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme"*).

Imitarea cu orice preț a modei, faptul că vrea să introducă la Bârzoieni eticheta din casele mari de la oraș se înfățișează

[1] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, București, 1986.

magistral prin situația comică din scena 4 a primului act. Deși este nerăbdătoare să afle de numirea lui Bârzoi în funcția de ispravnic, Chirița vrea să se respecte la moșie *„obiceiurile din Ieș"*, așa că nu deschide răvașul primit de la Iași, până când Ion, feciorul din casă, nu i-l aduce pe o tavă cu șervet. Însă buimăcit de noile reguli, nu înțelege ordinea în care trebuie să așeze obiectele și le tot încurcă, spre nemulțumirea stăpânei, susținătoarea provincială a unui fel de *„civilisation... cu serviette"*.

În personajul Chirița din piesa lui V. Alecsandri, **parvenitismul și snobismul** sunt inseparabile. Pentru atingerea unui scop (material, social etc.) este necesar un anumit comportament. Parvenitul își schimbă existența, de la vestimentație și limbaj la relații de familie.

Femeie voluntară, Chirița se folosește de Bârzoi, comod și lipsit de inițiativă, ca să parvină și îl obligă să-și schimbe obiceiurile vestimentare și culinare, după modă. Împins de nevastă să obțină isprăvnicia, provincialul știe cum să obțină avantaje materiale din funcția sa, ca în scena vânzării repetate a curcanului și a primirii peșcheșului, dar, în comparație cu Chirița, este un provincial conservator, cu nostalgia traiului patriarhal. Ca isprăvnicească, această „prețioasă ridicolă" își dorește să călătorească la Paris: *„Of! că nu mai pot trăi în țara asta!"*.

Modalități de caracterizare

Caracterizarea Chiriței se realizează prin modalități specifice personajului dramatic: **directe**, în didascalii sau autocaracterizare (*„și eu îs ușurică ca o pană"*) și **indirecte**, prin particularități de limbaj, relații cu alte personaje etc.

Relația cu alte personaje

În **relația cu fiul său**, Chirița amintește de cele trei dame care îl „educau" pe d-l Goe, răsfățându-l: *„Ce să-i faci dacă are duh, Guliță nineacăi...* (Sărută pe Guliță.) *Îmi seamănă mie... bucățâcă tăietă. Hai, du-te cu domnu profesor de învață frumușăl, că ț-oi face straie de moda nouă."* Ca o bună mamă, lui Guliță vrea să-i facă educația în franceză și să-l căpătuiască cu zestrea Luluței. Numai că dorințele îi rămân nerealizate, din cauza prostiei fiului, respectiv, a iubirii fetei pentru Leonaș.

Comicul de limbaj

În portretizarea Chiriței, **comicul de limbaj** redă incultura și dorința de a imita vorbirea la modă, cu orice preț. Chirița îi mărturisește lui *„monsiu Șarlă"* că a învățat singură franceza, limba de conversație în saloanele vremii. Ca dovadă, ea utilizează cu volubilitate un jargon româno-francez, care amestecă ciudat graiul neaoș moldovenesc cu *„franțuzisme"*, de fapt decalcuri comice construite de Chirița și urmate de explicația *„nous disons comme ça en moldave"*.

Dialog/ schimb de replici

În actul II, scena 3, Bârzoi se plânge de moda nouă, *„nemțească"*, pentru că nu așa a crescut *„în casa părintească"*, în timp ce Chirița dovedește receptivitate la noutate – *„Amestecul ...de moldovenească grecizantă și de jargon franco-român, de tabieturi patriarhale și de inovații de lux occidental, dă un tablou inedit..."*[2] În **schimbul de replici** dintre cei doi soți, se confruntă două opinii divergente, dar caracteristice civilizației românești pașoptiste – vechiul și noul, Orientul și Occidentul:

*„**Bârzoi**: Apoi dă! De când m-ai scos din minte ca să mă schimonosești în straie strâmte, pun câte două ceasuri până mă îmbrac... Și ian privește ce seaman... cu bumbii iști mari... Parcă-s negustor de farfurii.*

Chirița: *Ian taci, taci... că de-o mie de ori te prinde mai bine așa decât cu anteriu și cu giubea...* [...]

Bârzoi: *Las' că dumneaiei cucoana nu mai catadicsăște să caute de gospodărie... să facă cozonaci, pască, păstrămuri, dulcești, vișanapuri... ca la casa omului...* [...] *bucate creștinești... sănătoasă și ușoare... Unde! Șăde toată ziua pe tanbur, la tauletă, și din blanmanjăle, din bulionuri, din garnituri nemțăști nu mă slăbește... Auzi! Blanmanjăle?... Bulionuri?... Borș și alivenci... că cu astea am crescut în casa părintească...*

Chirița: *Așa-i moda la Ieș.*

Bârzoi: *Sta-i-ar în gât cine-o mai scornit-o!* (Iesă furios prin fund.)"

Leonaș și Luluța, antiteza cu Bârzoienii

Cuplul romantic **Leonaș și Luluța**, tineri cinstiți, reprezentanți ai ideilor noi, progresiste, are și rolul de a pune în lumină caracterul Bârzoienilor, prin antiteză. Cu toate că sunt zugrăvite caricatural, personajele negative sunt mai bine individualizate, în timp ce tinerii îndrăgostiți sunt personaje schematizate, inconsistente.

Ion, feciorul din casă

Din **grupul țăranilor** care apar ca personaj colectiv se desprinde **Ion**, feciorul din casă, care comentează cu ironia și cu bunul simț al omului simplu „moda" și tertipurile stăpânilor.

Alături de comicul de moravuri, în piesa presărată cu cântece ca în vodevilurile vremii, este prezent comicul de situații și de limbaj, valorificat în portretizarea personajelor.

Încheiere

Expresie a unui fenomen tipic pentru vremea sa, boieroaica de provincie cu dorința de parvenire nu este o apariție respingătoare sau grotescă, ci este îngroșată caricatural. Reprezentând o lume hibridă, Chirița este un personaj comic realizat din contraste: *„o burgheză cu dor de parvenire, dar și o inteligență deschisă pentru ideea de progres, o bonjuristă."*[3]

[2] G. Călinescu, op. cit.
[3] G. Călinescu, op. cit.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN SECOLUL XIX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

Romantismul

I. Delimitări terminologice şi contextuale

Definiţie. Context istoric:

Orientare ideologică, artistică şi literară care a marcat prima jumătate a secolului al XIX-lea (aproximativ 1790–1850) în spaţiul european. Curent literar polemic, apărut ca reacţie împotriva raţionalismului şi a clasicismului rigid. Triumful romantismului în Franţa este marcat de apariţia manifestului *Prefaţa* la drama ***Cromwell*** (1827) de Victor Hugo – *„Nu există reguli, nici modele. [...] Conceptul artei de frumos include şi urâtul şi grotescul"* –, şi de „bătălia" pentru Hernani. Curentul literar pătrunde la noi pe filieră franceză, datorită scriitorilor paşoptişti, iar articolul-program *Introducţie* la ***Dacia literară***, scris de Mihail Kogălniceanu (1840), susţine ideologia romantică.

Apariţia curentului este favorizată de factori social-istorici (revoluţiile burghezo-democratice, lupta pentru independenţă şi libertate naţională) şi de filozofia idealistă germană (Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer).

Trăsături definitorii:

- afirmarea individualităţii, a originalităţii, a spontaneităţii; expansiunea eului individual;
- primatul sentimentului şi al fanteziei creatoare;
- cultivarea emoţiei şi a sentimentului; lirismul ca expresie a subiectivităţii;
- revolta împotriva convenţiilor sociale şi artistice;
- respingerea regulilor impuse de clasicism; libertatea de creaţie;
- amestecul genurilor, speciilor şi al stilurilor;
- fascinaţia misterului şi a excepţionalului; antiteza; culoarea locală;
- atracţia pentru natură, trecutul istoric (Evul Mediu), folclorul local, miturile, fantasticul, fabulosul;
- tendinţa de evadare din realitatea mărginită şi meschină spre lumi imaginare (fantastic, vis, trecut istoric, loc natal sau spaţii exotice);
- cultivarea antitezei (trecut–prezent);
- personaje excepţionale în împrejurări excepţionale;
- antiteza (înger – demon); titanul;
- lărgirea şi îmbogăţirea limbii literare prin elemente de limbaj popular, arhaic etc.

Specii literare cultivate. Reprezentanţi:

- specii dramatice: drama istorică (V. Hugo, A. Puşkin), filozofică, lirică (P. B. Shelley);
- specii lirice: meditaţia, elegia, romanţa (Lamartine, V. Hugo);
- specii epice: legenda, balada (H. Heine), poemul (H. Heine, Lordul Byron, J. Keats, A. de Vigny, A. Puşkin, M. Lermontov, M. Eminescu), nuvela (istorică, fantastică – E. A. Poe), romanul istoric, de aventuri, frescă (Novalis, W. Scott, V. Hugo, E.A. Poe).

La noi: C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, M. Eminescu ş.a.

ROMANTISMUL ÎN LITERATURA PAŞOPTISTĂ

Poezia

I. Delimitări terminologice

Poezia (din gr. *poiesis – creație*) – operă cu anumite caracteristici formale care sugerează sentimente, emoții, idei, prin ritm, armonie și imagine. Specificul poeziei este dat de relația care se stabilește între formă (versuri, muzicalitate, caracteristicile limbajului poetic: expresivitate, ambiguitate, sugestie) și conținut (expresia emoțională a sentimentelor; expresia unei alte logici, logica poetică).

În ciuda tendinței de a echivala poezia cu expresia trăirilor eului, se face distincția între **poezia lirică** (specii: elegia, meditația, pastelul, oda, imnul ș.a.), **epică** (specii: epopeea, poemul eroic, balada, legenda versificată, fabula) sau **dramatică** (de exemplu: poemul dramatic).

W. Kayzer, ***Opera literară*** – *„Atunci când ni se povestește ceva este vorba despre epică, atunci când niște oameni costumați joacă o acțiune pe scenă este vorba de teatru, iar atunci când un eu resimte o stare și și-o exprimă este vorba despre lirică."*

Meditația – specie a liricii filozofice, apărută încă din Antichitate și cultivată larg de romantici, care dă expresie poetică unor experiențe intelectuale fundamentale, în legătură cu teme majore ale universului și ale vieții umane.

Compozițional, meditația începe de obicei cu evocarea unui fenomen al naturii, a unui peisaj, a unei personalități istorice sau are ca pretext un eveniment. Motivul ruinelor este, de asemenea, utilizat de poeții pașoptiști (V. Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu), în timp ce Mihai Eminescu pornește de la contemplarea planului cosmic. A doua parte a meditației transmite ideile, atitudinile, sentimentele poetice.

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (romantism, literatura pașoptistă).

Cerințe posibile:

- Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să prezinți trăsături ale romantismului, care se regăsesc într-o poezie pașoptistă.
- Realizează un eseu, de 2–3 pagini, în care să demonstrezi că un text poetic studiat aparține romantismului pașoptist.

III. Sugestii de redactare

Alegerea textului ilustrativ: ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** de Grigore Alexandrescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
Contextul apariției	**IPOTEZĂ** Grigore Alexandrescu (1810?–1885) este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai **pașoptismului** în Muntenia, care reușește să dea glas, prin opera lui, **meditației de tip romantic** asupra istoriei neamului, istorie pe care a prețuit-o și pe care o transformă, de multe ori, în modele pentru urmași. Animat de entuziasmul epocii, cultivă specii lirice romantice (elegii, meditații) și clasice (satire, fabule, epistole). Grigore Alexandrescu se impune în epocă ca un poet *„superior contemporanilor prin reflexivitatea sa autentică, profundă, anticipare, în contextul unei literaturi aflate la începuturile sale a unei coordonate fundamentale pentru marea poezie românească"*[1]. Poezia ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** a fost scrisă, după cum mărturisește autorul însuși, în urma călătoriei făcute împreună cu prietenul său Ion Ghica, în 1842, la mănăstirile din Oltenia. Vechea mănăstire Cozia, situată pe malul drept al Oltului, loc de veci pentru domnitorul Mircea cel Bătrân, i-a trezit sentimente puternice și reflecții originale despre trecutul glorios și despre război. Poezia a apărut în revista ***Propășirea***, în 1844.
Romantismul	**ARGUMENTARE** Poezia ilustrează **romantismul**, având o serie de trăsături specifice evoluției acestui curent în literatura română: tema istorică, motivele preromantice (al umbrelor, al zidurilor, al mormintelor, nocturnul, fantoma), îmbinarea diferitelor specii lirice, antiteza trecut–prezent, particularitățile stilului retoric (invocația și exclamația retorică, gradarea, hiperbola). **Romantismul românesc** se caracterizează prin coexistența cu clasicismul, prin asumarea unor accente patriotice și revoluționare de dezvoltare a conștiinței naționale. Simetria compoziției este clasică: poezia începe și se încheie cu descrierea cadrului natural.
Specie	Poezia ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** de Grigore Alexandrescu este o **meditație** cu elemente de elegie, de odă și de pastel.
Tema	**Tema** poeziei este **istoria națională**, dezvoltată pe linia valorii ei de model pentru tânăra generație. Poetul alege figura

[1] ***Dicționarul Literaturii Române de la origini până la 1900***, Ed. Academiei, București, 1979.

exemplară a lui Mircea cel Bătrân, domnitor ideal şi pentru Mihai Eminescu în *Scrisoarea III*.

Titlul

Titlul poeziei este format dintr-o construcţie lexicală care sugerează **evocarea** unui domnitor patriot, fixând totodată şi premisele romantice: fantoma – *umbra* şi natura – *la Cozia*.

Compoziţie

Structura

Textul este organizat, prin antiteza trecut–prezent, în **două părţi** principale: **evocarea** trecutului glorios, simbolizat de figura domnitorului, şi **meditaţia** asupra războiului, pe care vremurile civilizate contemporane trebuie să-l înlocuiască cu pacea. Cele două părţi se echilibrează prin secvenţele simetrice situate la începutul poeziei şi la final.

Secvenţe poetice

Prima secvenţă (primele trei strofe) instituie o atmosferă romantică, încărcată de mister, cu o mare tensiune lirică. Îmbinând lirismul cu reflexivitatea, poetul sugerează o trăire autentică. Această secvenţă are rolul de a institui o **atmosferă** crepusculară, **romantică**, propice apariţiei fantomei şi instituie starea de meditaţie.

Elemente romantice

Cadrul descris corespunde **regimului nocturn** al imaginii poetice şi, ca specie, ilustrează pastelul. Cronotopul (relaţia spaţiu–timp) se construieşte gradat, prin menţionarea unor elemente situate în apropierea eului – râul Olt, mănăstirea, apoi prin sugerarea unor zone ale cripticului şi enigmaticului, aflate în depărtare – *peştera, râpa*, generaţiile trecute şi vechimea mănăstirii, noaptea şi *chipuri negre*. Perspectiva receptării realităţii este cea dată **de contemplaţie şi de reverie**.

Impresia creată de mişcarea apei, de apropierea serii, combinate cu imaginea mănăstirii şi cu fantezia eului, care face posibilă apariţia fantomei, este covârşitoare. Ea este exprimată sugestiv printr-o reacţie hiperbolizată a naturii personificate: *„Râul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc."*

Imaginar romantic

Imaginarul romantic se susţine prin motivul apei, motivul umbrei, al mănăstirii vechi, al timpului trecut, al nopţii ş.a. Aliteraţia *„Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate"* (repetarea vocalei închise „u" urmate de consoane nazale şi surde) accentuează sentimentul de aşteptare şi de teamă. Structurile *„valuri mândre"*, *„generaţii spumegate"*, *„...în cadenţă îl izbesc"* creează imaginile dinamice ale unei naturi sălbatice, dar sunt şi armonii imitative valorificate în crearea atmosferei. Hiperbola *„Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc"*, *„Muşchiul zidului se mişcă... pântre iarbă să strecoară"* deschide cadrul până la dimensiunea fantastică. Potrivit esteticii romantice, natura este cadru şi sentiment.

Secvenţa a doua (strofele IV-XII) **evocă** domnia legendară a lui Mircea, asociind imagini din trecutul glorios. Discursul liric se transformă din unul specific pastelului într-unul specific

odei: *„Ascultaţi!... marea fantomă face semn... dă o poruncă.../ Oştiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez.../ Glasul ei se-ntinde, creşte, repetat din stâncă-n stâncă,/ Transilvania l-aude, ungurii se înarmez."*

Dintre **elementele romantice**, apar acum **dialogul cu natura**, influenţă a literaturii populare – *„Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute"* –, **interogaţia retorică**, semnul spiritului reflexiv – *„Cine oar' poate să fie omul care te-a-ngrozit?"* – şi **invocaţia**: *„Sărutare, umbră veche!"*

Accentele de **odă** exprimă credinţa poetului că Mircea întruchipează idealul de vitejie strămoşesc şi dorinţa de libertate. Ideile şi imaginile generoase despre domnia lui Mircea conduc la **antiteza romantică** trecut – prezent, dezvoltată în **strofa a XII-a**: *„Noi citim luptele voastre, cum privim vechea armură/ Ce un uriaş odată în războaie a purtat;/ Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,/ Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr au stat."*

Secvenţa a treia (strofele XIII-XIV) este **o meditaţie** comparativă trecut – prezent, născută din luciditatea poetului, conştient că războiul nu înseamnă numai eroism, ci şi moarte. Spirit al lumii moderne, poetul combate războiul, pe care îl înfăţişează alegoric: *„Căci războiul e bici groaznec, care moartea îl iubeşte."* În faţa conştiinţei treze, legenda piere şi apare soluţia corespunzătoare dialecticii existenţei: *„Prin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite."*

Secvenţa a patra (strofele XV-XVI) realizează **revenirea la cadrul romantic**, de la începutul poeziei. Textul devine, astfel, armonios, unitar şi echilibrat. Ultimele două versuri – *„Şi-ale valurilor mîndre generaţii spumegate/ Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc"* – identice cu versurile finale ale primei strofe, sugerează consubstanţialitatea timpului şi a memoriei afective.

Discursul liric construit la **persoana I** indică subiectivarea eului, interiorizarea reflexivă şi elegiacă.

Lirismul

Lirismul subiectiv se realizează şi prin figuri de stil, structuri lingvistice, elemente de sintaxă poetică, prin care eul liric transmite senzaţii, reflecţii, sentimente: **epitetul moral** – *„valuri mândre"*; **comparaţia** – *„ca prin vine un fior"*; **metafora** – *„ceasul nălucirei"*; **invocaţia**, **interogaţia**, **hiperbola**; alternarea modului indicativ cu modul imperativ – *„Ascultaţi!... marea fantomă face semn... dă o poruncă"*; imagini vizuale, auditive, sinestezice de mare sugestie – *„Tot e groază şi tăcere... umbra intră în mormînt."*

Limbaj şi expresivitate

Figuri de stil

Gradaţia ascendentă a discursului liric, în partea de **evocare**, se realizează prin mijloace lexicale, prozodice şi de sintaxă, dintre care de mare efect sunt **enumeraţia** – *„Dintr-o peşteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară:/ De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor"* – **punctele de suspensie şi propoziţiile eliptice** – *„Iese... vine către ţărmuri... stă... în*

Prozodie

preajma ei priveşte.../ Râul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc"; **exclamaţia şi vorbirea ceremonioasă** – *„Sărutare, umbră veche! priimeşte-nchinăciune"* etc. Toate aceste mijloace generează o tensiune lirică de un dramatism aparte.

Tonalitatea solemnă este conferită de **particularităţile prozodice**. Poezia are şaisprezece catrene cu versuri lungi, de 15–16 silabe, subliniind ideea poetică. Rima este încrucişată. Ritmul **trohaic** conferă versurilor o **armonie** specială, care se potenţează prin alternarea picioarelor metrice de trei silabe (anapest) cu cele de patru silabe (peon), în fiecare jumătate de vers, datorită intonaţiei afective: *„A-le - tur-/nu-ri-lor - um-/bre// pes-te – un/ -de - stau - cul-ca//-te"*. Pauzele (cezurile) şi punctele de suspensie accentuează atmosfera de mister şi groază. Muzicalitatea este conferită şi de valoarea simbolică a sunetelor *u, e, r, s*.

Limbajul poeziei lui Grigore Alexandrescu indică evoluţia limbii române până în epoca paşoptistă. Limba populară este şlefuită de stilul retoric şi de tehnica sugestiei. Fonetismele arhaice, precum *dezvăleşte, înarmez, repetează, priimeşte*, conferă textului o muzicalitate nostalgică. Dintre părţile de vorbire, predomină verbul şi substantivul, importante pentru construirea pasajelor descriptiv-evocatoare.

Tehnicile artistice, elementele de vocabular, de morfosintaxă, **originalitatea** limbajului prin care se construieşte universul poetic reflectă **romantismul** paşoptist, aspectele estetice promovate în epocă.

CONCLUZIE

Poezia ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** de Grigore Alexandrescu ilustrează elocvent trăsături ale romantismului românesc, printre care preferinţa pentru tema istorică, pentru meditaţia asupra trecutului; motive preromantice precum: noaptea, ruinele, mormintele; atmosfera de mister; imaginarul nocturn, dominat de fantasme; prezenţa unor figuri de stil ca antiteza şi metafora; dialogul cu natura, retorismul; cultivarea speciilor romantice – elegia şi meditaţia. Prin inflexiunile interogativ-meditative şi prin puritatea sentimentelor, textul îl propulsează pe autorul ei printre precursorii lui Mihai Eminescu.

Proza

I. Delimitări terminologice

Nuvela – caracteristici: construcţie epică riguroasă, un singur fir narativ, conflict concentrat, personaje relativ puţine care gravitează în jurul unui personaj central, tendinţă de obiectivare prin atenuarea/ eliminarea prezenţei naratorului, posibilitatea unei clasificări tematice (istorică, psihologică, fantastică etc.) sau după curent literar (renascentistă, romantică, realistă, naturalistă etc.).

Nuvela romantică de inspiraţie istorică:

- sursa de inspiraţie (trecutul istoric – cronici, lucrări ştiinţifice; folclor);
- are ca temă evocarea artistică a unei perioade din istoria naţională (Evul Mediu);
- conflict (politic, social);
- naraţiune liniară şi previzibilă, artificialitate;
- personaje excepţionale în situaţii excepţionale; personaje construite în antiteză; gesturi şi replici spectaculoase şi memorabile;
- reconstituirea artistică a epocii se realizează şi prin culoarea locală (mentalităţi, comportamente, relaţii sociale, obiceiuri, vestimentaţie, limbaj) care depinde de arta naraţiunii şi a descrierii; descrieri (ale vestimentaţiei şi ale obiceiurilor) cu valoare documentară, nu cu valoare epică.

II. Competenţe de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (nuvela).
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (romantism, literatura paşoptistă).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

- Realizează un eseu, de 2–3 pagini, în care să demonstrezi că un text literar studiat aparţine prozei romantice/ este o nuvelă romantică.

Alegerea textului ilustrativ: ***Alexandru Lăpuşneanul*** de C. Negruzzi.

III. Sugestii de redactare

DEZVOLTAREA IDEILOR DIN PLAN

PLANUL ESEULUI

IPOTEZĂ

Contextul epocii

Contextul operei

Nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* este **prima nuvelă romantică de inspiraţie istorică din literatura română**, o capodoperă a speciei şi un model pentru autorii care au cultivat-o ulterior (de exemplu: Al. Odobescu).

Publicată în **perioada paşoptistă**, în **primul număr** al *Daciei literare* (1840), nuvela ilustrează una dintre sursele literaturii romantice, istoria naţională (Evul Mediu), potrivit recomandărilor lui Mihail Kogălniceanu din articolul-program al revistei, intitulat ***Introducţie***, care constituie şi manifestul literar al romantismului românesc.

Ulterior, nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* a fost inclusă în ciclul ***Fragmente istorice***, din volumul ***Păcatele tinereţilor*** (1857).

ENUNŢAREA ARGUMENTELOR

Nuvela

Este o **nuvelă** deoarece este o specie epică în proză, cu o construcţie riguroasă, având un fir narativ central. Se observă concizia intrigii, tendinţa de obiectivare a perspectivei narative şi verosimilitatea faptelor. Personajele sunt relativ puţine, caracterizate succint şi gravitează în jurul personajului principal.

Nuvelă romantică

Este o **nuvelă romantică** datorită mai multor trăsături: specie; inspiraţia din istoria naţională (Evul Mediu); temă; conflict; naraţiune liniară; personaje excepţionale în situaţii excepţionale; personaje construite în antiteză (dintre blândeţea doamnei şi cruzimea domnitorului); culoarea epocii în descrieri cu valoare documentară, nu cu valoare epică (descrieri amănunţite ale vestimentaţiei şi ale obiceiurilor: descrierea vestimentaţiei lui Lăpuşneanu în biserică şi a mesei domneşti); *„liniaritate psihologică în construcţia personajelor; intriga liniară şi previzibilă... denotă... artificialitate"*[1]; gesturi şi replici spectaculoase şi memorabile.

Specie

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Nuvela istorică este o specie literară cultivată de romantici, care evocă trecutul istoric (Evul Mediu) prin tema, personajele

[1] Nicolae Manolescu, ***Istoria critică a literaturii române***, Editura Fundaţiei Culturale Române Bucureşti, 1997.

Surse e inspiraţie

şi culoarea epocii (mentalităţi, comportamente, relaţii sociale, obiceiuri, vestimentaţie, limbaj).

Scriitorii paşoptişti se inspiră din cronici şi din folclor, conform esteticii romantice şi recomandărilor din ***Introducţie***.

Relaţia Realitate istorică – ficţiune

Costache Negruzzi, întemeietorul nuvelei istorice româneşti, este primul scriitor care valorifică într-o creaţie literară cronicile moldoveneşti (***Letopiseţul Ţării Moldovei*** de Grigore Ureche şi de Miron Costin).

Din cronica lui Ureche, Negruzzi preia imaginea personalităţii domnitorului Alexandru Lăpuşneanul, dar şi scene, fapte şi replici (de exemplu: mottoul capitolului I şi al IV-lea), dar se distanţează de realitatea istorică prin apelul la ficţiune şi prin viziunea romantică asupra istoriei, influenţată de ideologia paşoptistă. Transfigurarea artistică a faptelor istorice este motivată estetic: gradarea tensiunii narative, reliefarea caracterelor personajelor în relaţie cu spectaculosul acţiunii, mesajul textului narativ. *„Negruzzi a înţeles spiritul cronicii române şi a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealităţi."*[2]

Persoană/ personalitate istorică – personaj literar

Nu trebuie confundate **persoanele**/ personalităţile istorice, a căror existenţă este consemnată în cronici sau în lucrări ştiinţifice, şi **personajele literare**, care ilustrează anumite tipuri umane, autorul atribuindu-le destine şi profiluri psihologice care susţin coerenţa narativă.

Tema

Nuvela are ca **temă** lupta pentru putere în epoca medievală (în Moldova, la mijlocul secolului al XVI-lea). Evocarea artistică a celei de-a doua domnii a lui Alexandru Lăpuşneanul (1564-1569) evidenţiază lupta pentru impunerea autorităţii domneşti şi consecinţele deţinerii puterii de un domnitor crud, tiran.

Perspectiva narativă

Naratorul este omniscient, omniprezent, sobru, detaşat, predominant obiectiv, dar intervine direct prin câteva epitete de caracterizare (de exemplu: *„tiran"*, *„curtezan"*, *„mişelul boier"*, *„deşănţată cuvântare"*). **Naraţiunea** la persoana a III-a (cu focalizare zero, viziunea „dindărăt") aminteşte prin obiectivitate şi concizie de relatarea cronicarilor.

Construcţia discursului narativ

Naraţiunea se desfăşoară linear, cronologic, prin **înlănţuirea** secvenţelor narative şi a episoadelor, particularitate narativă romantică, potrivit criticului Nicolae Manolescu: *„Intriga liniară şi previzibilă este o particularitate a prozei narative care denotă multă artificialitate."*

Înlănţuire

Incipit – final

Incipitul şi **finalul** se remarcă prin sobrietatea auctorială. Astfel, paragraful iniţial rezumă evenimentele care motivează revenirea la tron a lui Lăpuşneanul şi atitudinea lui vindicativă. Frazele

[2] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, 1984.

finale consemnează sfârşitul tiranului în mod concis, lapidar şi obiectiv, amintind de stilul cronicarului, iar prin menţionarea portretului votiv se realizează caracterul verosimil, specific nuvelei: *„Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei. La monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede şi astăzi portretul lui şi al familiei sale."*

Construcţia subiectului

Echilibrul compoziţional este realizat prin organizarea textului narativ în **patru capitole**, care fixează **momentele subiectului**. Capitolele poartă câte un motto cu rol rezumativ, care constituie replici memorabile ale personajelor:

- capitolul I – *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu…"* (răspunsul dat de Lăpuşneanul soliei de boieri care îi ceruseră să se întoarcă de unde a venit pentru că „norodul" nu îl vrea);
- capitolul al II-lea – *„Ai să dai samă, Doamnă!"* (avertismentul pe care văduva unui boier decapitat îl adresează doamnei Ruxanda, pentru că nu ia atitudine faţă de crimele soţului său);
- capitolul al III-lea – *„Capul lui Moţoc vrem…"* (cererea vindicativă a norodului care găseşte în Moţoc vinovatul pentru toate nemulţumirile);
- capitolul al IV-lea – *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu…"* (ameninţarea rostită de Lăpuşneanul care, bolnav, fusese călugărit potrivit obiceiului vremii, pierzând astfel puterea domnească).

Acţiunea/ momentele subiectului

Capitolul I cuprinde **expoziţiunea** (întoarcerea lui Alexandru Lăpuşneanul la tronul Moldovei, în 1564, în fruntea unei armate turceşti şi întâlnirea cu solia formată din cei patru boieri trimişi de Tomşa: Veveriţă, Moţoc, Spancioc, Stroici) şi **intriga** (hotărârea domnitorului de a-şi relua tronul şi dorinţa sa de răzbunare faţă de boierii trădători).

Capitolul al II-lea corespunde, ca moment al subiectului, **desfăşurării acţiunii** şi cuprinde o serie de evenimente declanşate de reluarea tronului de către Alexandru Lăpuşneanul: fuga lui Tomşa în Muntenia, incendierea cetăţilor, desfiinţarea armatei pământene, confiscarea averilor boiereşti, uciderea unor boieri, intervenţia doamnei Ruxanda pe lângă domnitor pentru a înceta omorurile şi promisiunea pe care acesta i-o face.

Capitolul al III-lea conţine mai multe scene romantice, prin caracterul memorabil sau excepţional: participarea şi discursul domnitorului la slujba religioasă de la mitropolie, ospăţul de la palat şi uciderea celor 47 de boieri, omorârea lui Moţoc de mulţimea revoltată şi „leacul de frică" pentru doamna Ruxanda – *„Întâmplările sângeroase au aceeaşi raţiune documentară*

[3] Nicolae Manolescu, op. cit.

ca în întreaga proză scrisă de romantici; caracterul ilustrativ este evident."[3] Capitolul cuprinde **punctul culminant**.

În capitolul al IV-lea, este înfăţişat **deznodământul**, moartea tiranului prin otrăvire. După patru ani de la cumplitele evenimente, Lăpuşneanul se retrage în cetatea Hotinului. Bolnav de friguri, domnitorul este călugărit, după obiceiul vremii. Deoarece când îşi revine, ameninţă să-i ucidă pe toţi (inclusiv pe propriul fiu, urmaşul la tron), doamna Ruxanda acceptă sfatul boierilor de a-l otrăvi.

Conflictul

Conflictul nuvelei este complex şi pune în lumină personalitatea puternică a personajului principal.

Principalul conflict, exterior, este de ordin **politic**: lupta pentru putere între domnitor şi boieri. Impunerea autorităţii centrale/ domneşti în faţa oligarhiei boiereşti a constituit în secolul al XVI-lea un factor de progres, dar mijloacele alese de Lăpuşneanul sunt sângeroase, caracteristice tiranului feudal. Însă actele personajului sunt motivate psihologic: cruzimea devine expresia dorinţei de răzbunare pentru trădarea boierilor în prima sa domnie.

Conflictul secundar, între domnitor şi Moţoc (boierul care îl trădase), particularizează dorinţa de răzbunare a domnitorului, fiind anunţat în primul capitol şi încheiat în capitolul al III-lea.

Conflictul **social**, între boieri şi popor, este limitat la revolta mulţimii din capitolul al III-lea.

Relaţii temporale şi spaţiale

În proza romantică, conflictele exterioare plasează personajele într-o relaţie de **antiteză**. Din acest punct de vedere, se poate vorbi despre contrastul dintre Lăpuşneanul şi doamna Ruxanda, evidenţiat în capitolul al II-lea.

Timpul şi spaţiul acţiunii sunt precizate şi conferă verosimilitate naraţiunii: întoarcerea lui Lăpuşneanul pe tronul Moldovei, în a doua sa domnie. În primele trei capitole, evenimentele se desfăşoară îndată după revenirea la tron, iar în ultimul capitol se trece prin rezumare patru ani mai târziu, la secvenţa morţii domnitorului.

Personajele romantice

Personajele sunt realizate potrivit esteticii **romantice**: personaje excepţionale (au calităţi şi defecte ieşite din comun) în situaţii excepţionale, antiteza ca procedeu de construcţie, liniaritatea psihologică, replicile memorabile – *„Liniaritate psihologică se vede în construcţia personajelor* [...]. *Gesturile şi cuvintele personajelor au menirea de a fi memorate."*[4]

Personajul principal

[4] Nicolae Manolescu, op. cit.

Alexandru Lăpușneanul este **personajul principal** al nuvelei, **personaj romantic**, excepțional, care acționează în situații excepționale (de exemplu: scena uciderii boierilor, a pedepsirii lui Moțoc, scena morții domnitorului otrăvit). **Întruchipează tipul domnitorului sângeros, tiran și crud**. El este construit din contraste și are o psihologie complexă, calități și defecte puternice, *„un damnat"* romantic (G. Călinescu).

Echilibrul dintre convenția romantică și realitatea individului se realizează prin modul de construire a personajului: subordonarea trăsăturilor uneia principale, **voința de putere**, care îi călăuzește acțiunile. **Crud, hotărât, viclean, disimulat, inteligent, bun cunoscător al psihologiei umane, abil politic**, personajul este **puternic individualizat** și **memorabil**. Este **caracterizat direct** (de către narator, de alte personaje, autocaracterizarea) și **indirect** (prin fapte, limbaj, comportament, relații cu alte personaje, gesturi, atitudine, vestimentație). Forța excepțională a personajului domină relațiile cu celelalte personaje, care, în general, sunt manipulate de domnitor.

Personaje secundare

Având *„capacitatea de a ne surprinde, într-un mod convingător"*, Lăpușneanul este un personaj „rotund", spre deosebire de celelalte personaje individuale din nuvelă, personaje *„plate"*, *„construite în jurul unei singure idei sau calități"* (E. M. Forster).

Doamna Ruxanda este un **personaj secundar**, de tip romantic, **construit în antiteză cu Lăpușneanul**: **blândețe** – cruzime, **caracter slab** – caracter tare. Ea nu acționează din voință proprie nici când îi cere soțului său să înceteze omorurile, nici când îl otrăvește. Deși în Evul Mediu femeia – chiar soție de domn – nu avea prea multe drepturi, doamna Ruxanda întruchipează în nuvelă un caracter slab, care pune în lumină, prin contrast, voința personajului principal.

Personaje episodice

Boierul Moțoc reprezintă **tipul boierului trădător, viclean, laș, intrigant**. El nu urmărește decât propriile interese. De aceea îl **trădase** pe Lăpușneanul în prima domnie, iar la întoarcerea acestuia, după refuzul de a renunța la tron, îl **lingușește laș** în fața primejdiei, comportându-se grotesc în timp ce încearcă să-l determine pe domn să nu-l dea mulțimii.

În antiteză cu boierul trădător, sunt **personajele episodice Spancioc și Stroici**, cu rol justițiar, reprezentând boierimea tânără, *„pre buni patrioți"*, capabili să anticipeze mișcările adversarului. Ei rostesc replica premonitorie: *„Spuneți celui ce v-au trimis, strigă către ei Spancioc, că ne vom vedea păn-a nu muri!"* O sfătuiesc pe doamna Ruxanda să-l otrăvească pe tiran și asistă cu cruzime la ultimele clipe ale acestuia, adresându-i o altă replică sugestivă: *„Învață a muri, tu care știai numai a omorî."*

Personajul colectiv, mulțimea revoltată de târgoveți, apare pentru prima dată în literatura noastră. Psihologia mulțimii este surprinsă cu finețe, în mod realist: strângerea norodului la porțile curții domnești din cauza unor vești nelămurite, descumpănirea gloatei care *„venise fără să știe pentru ce au venit și ce vrea"* în fața întrebării armașului, glasurile izolate care exprimă nemulțumirile, în sfârșit, rostirea numelui Moțoc, în care toți văd un vinovat pentru toate suferințele: *„Moțoc să moară!, Capul lui Moțoc vrem!"*. Se observă capacitatea lui Lăpușneanul de manipulare și de dominare a gloatei. El orientează mișcarea haotică a mulțimii spre exprimarea unei singure dorințe, în același timp răzbunându-se pentru trădarea de odinioară a vornicului Moțoc și împlinind amenințarea/ planul inițial. Odată cererea satisfăcută, mulțimea *„mulțămindu-se de astă jertfă, se împrăștii"*, ca și când ar fi venit anume pentru acest lucru. Arta naratorului este de a surprinde gradat stările psihologice ale mulțimii prin notații scurte, care separă replicile personajelor asemenea indicațiilor scenice dintr-o dramă:

„Prostimea rămasă cu gura căscată."

„Acest din urmă cuvânt găsând un eho în toate inimile, fu ca o schinteie electrică. Toate glasurile se făcură un glas, și acest glas striga: «Capul lui Moțoc vrem!»"

„Ticălosul boier căzu în brațele idrei acestei cu multe capete, care într-o clipală îl făcu bucăți."

Limbajul prozei narative

Limbajul conține expresii populare (*„rămasă cu gura căscată"*), regionalisme fonetice (*„clipală"*, *„găsând"*), dar forță de sugestie au neologismele care conservă forma de secol XIX, unele fiind integrate în figuri de stil – *„eho"*, comparația *„Acest din urmă cuvânt [...] fu ca o schinteie electrică"*, metafora *„în brațele idrei acestei cu multe capete"*.

Moduri de expunere

Narațiunea și **descrierea** sunt reduse, naratorul obiectiv limitându-și intervențiile. Caracterul dramatic al textului este dat de rolul capitolelor în ansamblul textului (asemenea actelor dintr-o piesă de teatru), de realizarea scenică a secvențelor narative, de utilizarea predominantă a **dialogului** și de minima intervenție a naratorului prin considerații personale.

Descrierile (vestimentația și obiceiurile: portretul fizic al doamnei în capitolul al II-lea, vestimentația lui Lăpușneanu în biserică, masa domnească, ceremonia relațiilor cu domnitorul etc.) *„au valoare documentară, nu valoare epică"* (cf. Nicolae Manolescu) și conferă culoarea locală: *„În Moldova, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărurilor alese. Cel mai mare ospăț se cuprindea în câteva feluri de bucate. După borșul polonez, veneau mâncări grecești ferte cu verdețuri care pluteau în unt, apoi*

pilaful turcesc, şi, în sfârşit, fripturile cosmopolite. Pânza mesii şi şerveţelele erau de filaliu ţesute în casă. Tipsiile pe care aduceau bucatele, talgerile şi păharele erau de argint."

Descrierea cetăţii Hotinului, cu motive romantice (cetatea pustie, stâncile) are funcţie simbolică: *„Cetatea era mută şi pustie ca un mormânt de urieş. Nu se auzea decât murmura valurilor Nistrului, ce izbea regulat stâncoasele ei coaste, sure şi goale, şi strigătul monoton a ostaşilor de strajă."*

Stil

Stilul narativ se remarcă prin sobrietate, concizie, echilibru între termenii arhaici şi neologici, o mare frecvenţă a gerunziului, simplitatea topicii. **Stilul indirect** alternează cu **stilul direct**, realizat prin dialog şi intervenţie izolată.

Mărci ale prezenţei naratorului

Mărcile prezenţei naratorului sunt: topica afectivă (antepunerea adjectivelor, de exemplu: *„această deşănţată cuvântare", „ticălosul boier", „nenorocitul domn"*) utilizată în caracterizarea directă, lexicul combinat.

Registre stilistice

Regionalismele (de exemplu: *„până", „şepte"*) şi arhaismele sunt utilizate pentru culoarea locală (arhaisme lexicale: *„spahii", „hanul tatarilor", „vornicul", „spătarul"*; arhaisme semantice: *„proşti"* cu sensul *oameni simpli*, *„a împlini"* cu sensul *a obliga la plata dărilor*; arhaisme fonetice: *„împrotivire", „pre", „junghi"*; arhaisme gramaticale – folosirea formelor de plural cu sens de singular: *„Venise fără să ştie pentru ce au venit"*). Puţinele neologisme cu forme de secol XIX nu influenţează claritatea stilului, ci exprimă concis ideea: *„curtezan", „regent", „schinteie electrică", „eho"*

Limbajul personajelor

Limbajul personajelor este unul dintre principalele mijloace de caracterizare şi concentrează atitudini, redă trăsături în mod indirect, prin replicile memorabile (de exemplu: *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau, răspunse Lăpuşneanul, a cărui ochi scântioră ca un fulger, şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă întorc? Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt"*).

Curentul literar

CONCLUZIA

Coexistenţa elementelor romantice cu elemente clasice într-o operă literară este o trăsătură a literaturii paşoptiste. Fiind o nuvelă istorică în contextul literaturii paşoptiste, ***Alexandru Lăpuşneanul*** este şi o **nuvelă de factură romantică** prin respectarea principiului romantic enunţat în ***Introducţie*** la ***Dacia literară*** – inspiraţia din istoria naţională, dar şi prin specie, temă, personaje excepţionale în situaţii excepţionale, personajul principal alcătuit din contraste, antiteza angelic-demonic, culoarea epocii, spectaculosul gesturilor, al replicilor şi al scenelor.

Elementele romantice se împletesc cu elemente clasice: echilibrul compoziţiei, construcţia simetrică, aspectul verosimil, credibil al faptelor, caracterul obiectiv al naraţiunii. Interesul romantic pentru specific naţional şi culoare locală deschide drumul observaţiei realiste prin tehnica detaliului semnificativ, caracterul pictural al unor scene, revolta mulţimii.

Valoarea nuvelei este exprimată prin afirmaţia criticului G. Călinescu: *„nuvela istorică **Alexandru Lăpuşneanul** ar fi devenit o scriere celebră ca şi **Hamlet** dacă ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observaţie psihologică şi sociologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă."*[5]

I. Concepte operaţionale

Personajul romantic
Personajul dintr-o nuvelă istorică

II. Competenţe de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (romantism, literatura paşoptistă).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

- Scrie un eseu, de 2–3 pagini, despre construcţia personajului principal într-o nuvelă (istorică) studiată.
- Scrie un eseu, de 2–3 pagini, despre construcţia personajului într-o proză/ nuvelă romantică studiată.
- Scrie un eseu argumentativ, de 2–3 pagini, în care să motivezi în ce constă caracterul excepţional specific personajului romantic, pe baza unei proze/ nuvele studiate.
- Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje dintr-o nuvelă studiată.
- Scrie un eseu structurat, în care să prezinţi particularităţi de realizare a unui personaj romantic aparţinând unei nuvele studiate.

[5] G. Călinescu, op. cit.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- realizarea personajelor într-o nuvelă romantică;
- încadrarea personajului ales într-o tipologie (locul personajului în acțiune, tipul uman întruchipat etc.);
- precizarea și exemplificarea trăsăturilor personajului asociate tipului uman identificat;
- exemplificarea modalităților/ procedeelor de caracterizare a personajului ales;
- evidențierea relațiilor dintre personajul ales și alte personaje ale nuvelei, prin referire la textul studiat.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Introducere

Alexandru Lăpușneanul, de Costache Negruzzi, este **prima nuvelă istorică din literatura română**. Publicată în **perioada pașoptistă**, în primul număr al ***Daciei literare*** (1840), nuvela aparține prozei **romantice**, fiind inspirată din istoria națională, potrivit recomandării lui Mihail Kogălniceanu din ***Introducție***, manifestul literar al romantismului românesc.

Încadrarea nuvelei în contextul epocii

Cuprins

Nuvela istorică are ca temă evocarea artistică a celei de-a doua domnii a lui Alexandru Lăpușneanul (1564–1569). Lupta pentru impunerea autorității domnești și consecințele deținerii puterii de un domnitor crud se raportează la realitățile social-politice din Moldova secolului al XVI-lea.

Realizarea personajelor în nuvela romantică

Acțiunea nuvelei este pusă pe seama unor personaje ale căror caractere se dezvăluie în evoluția gradată a conflictului. În funcție de rolul lor în acțiune, ele sunt puternic individualizate, construite cu minuțiozitate (biografia, mediul, relațiile motivate psihologic) sau portretizate succint.

În desfășurarea narativă, Alexandru Lăpușneanul este principalul element constitutiv, celelalte personaje gravitând în jurul personalității sale.

Relația istorie – ficțiune

Imaginea personalității domnitorului Alexandru Lăpușneanul este conturată în ***Letopisețul Țării Moldovei*** de Grigore Ureche, cronică din care, Negruzzi preia scene, fapte și replici (de exemplu: mottoul capitolului I și al IV-lea), dar se distanțează de realitatea istorică prin apelul la ficțiune și prin viziunea romantică asupra istoriei, influențată de ideologia pașoptistă. Astfel, pornind de la **persoane reale**/ personalități istorice, scriitorul creează **personaje literare**, reprezentând anumite tipuri umane, cu destine și profiluri psihologice care susțin coerența narativă. De pildă, ca persoane, vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță și spătarul Spancioc fugiseră la Liov, în Polonia, și nu mai trăiau în

Relația persoană/ personalitate istorică – personaj literar

a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanul; ca personaje, ele sunt prezente pentru a ilustra tipuri umane (boierul trădător și lingușitor, boierii *„cu iubire de moșie"*).

Estetica romantică

Personajele sunt realizate potrivit esteticii **romantice**: personaje excepționale (au calități și defecte ieșite din comun) în situații excepționale, antiteza ca procedeu de construcție, liniaritatea psihologică, replicile memorabile – *„Liniaritate psihologică se vede în construcția personajelor* [...]. *Gesturile și cuvintele personajelor au menirea de a fi memorate."*[6]

Încadrarea în tipologie

Alexandru Lăpușneanul este **personajul principal** din nuvelă, **personaj romantic**, excepțional, care acționează în situații excepționale (de exemplu: scena uciderii boierilor, a pedepsirii lui Moțoc, a morții domnitorului otrăvit). **Întruchipează tipul domnitorului tiran și crud**, perfect integrat în mentalitatea epocii, care guvernează absolutist într-o societate dominată de anarhie feudală. El este construit din contraste și are o psihologie complexă, calități și defecte puternice, fiind *„un damnat"* romantic.

Autorul îi marchează destinul prin cele patru replici memorabile, plasate în fruntea capitolelor și având rol de motto. Destinul său este acela de a impune autoritatea domnească prin orice mijloace. Afirmația *„Eu nu sunt călugăr, sunt domn!"* reflectă faptul că nu abdică de la propriul destin nici în fața limitelor omenești (boala, moartea), pierderea statutului de domnitor impunând suprimarea sa fizică.

Precizarea și exemplificarea trăsăturilor

Crud, hotărât, viclean, disimulat, inteligent, bun cunoscător al psihologiei umane, abil politic, personajul este **puternic individualizat** și **memorabil** – *„Echilibrul între convenția romantică și realitatea individului, aceasta e minunea creației lui Negruzzi"* (G. Călinescu).

Hotărârea de a avea puterea domnească este implacabilă și formulată de la începutul nuvelei, în răspunsul dat soliei boierilor: *„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu, răspunse Lăpușneanul, a cărui ochi scântieră ca un fulger, și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă întorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt."* Hotărârea este pusă în practică prin guvernarea cu ajutorul terorii, prin lichidarea posibilelor opoziții, culminând cu uciderea celor 47 de boieri la ospăț și încheindu-se prin revenirea asupra hotărârii de a se călugări.

Voinței neabătute i se asociază alte trăsături. **Abilitatea în ceea ce privește relațiile umane, diplomația, cunoașterea**

[6] Nicolae Manolescu, op. cit.

psihologiei umane sunt calităţi ale conducătorului, dar folosite pentru consolidarea puterii absolute devin mijloace perfide. Face promisiuni liniştitoare pentru ceilalţi, dar care ascund un plan de răzbunare.

Promisiunea pe care i-o face lui Moţoc – *„îţi făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji în sângele tău; te voi cruţa, căci îmi eşti trebuitor, ca să mă mai uşurezi de blăstemurile norodului"* – îl linişteşte pe boierul intrigant care se crede util domnitorului, intrându-i din nou *„în favor"*. Planul de răzbunare al lui Lăpuşneanul este însă **crud**. Moţoc sfârşeşte sfâşiat de mulţime: *„Du-te de mori pentru binele moşiei dumitale, cum ziceai însuţi când îmi spuneai că nu mă vrea, nici mă iubeşte ţara. Sunt bucuros că-ţi răsplăteşte ţara pentru slujba ce mi-ai făcut, vânzându-ni oastea lui Anton Sechele, şi mai pe urmă lăsându-mă şi trecând în partea Tomşii."* Sacrificându-l pe boier, se răzbună pentru trădarea acestuia în prima domnie şi potoleşte (**manipulează**) mulţimea revoltată, de a cărei putere este conştient: *„Proşti, dar mulţi"*. **Stăpânirea de sine, sângele rece** sunt dovedite în momentul pedepsirii lui Moţoc, pe care îl oferă gloatei ca ţap ispăşitor.

„Leacul de frică" promis cu umor negru doamnei Ruxanda, piramida din capetele boierilor, reflectă sadismul celui care ştiuse să-şi stăpânească impulsul violent în momentul când, prin rugămintea ei, are impresia că doamna vrea să se amestece în conducerea ţării: *„Muiere nesocotită! strigă Lăpuşneanul sărind drept în picioare, şi în mâna lui, prin deprindere, se răzămă pe junghiul din cingătoarea sa; dar îndată stăpânindu-se se plecă, şi rădicând pe Ruxanda de jos..."*

Disimulat, regizează invitaţia la ospăţul de împăcare, de fapt o cursă, de la alegerea locului şi a momentului (liturghia de la mitropolie), la integrarea frazelor biblice în discurs (*„Bate-voi păstorul, şi se vor împrăştia oile"*) şi până la detaliile propriei vestimentaţii (*„în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească"*).

Are o **inteligenţă** diabolică, reuşind să manipuleze masele sau persoanele (boierii), pentru a-şi pune în aplicare planurile.

Cruzimea este o însuşire obişnuită în Evul Mediu dominat de luptele pentru putere, dar în cazul lui Lăpuşneanul are manifestări care aparţin excepţionalului: asistă râzând la măcelul boierilor, născoceşte schingiuiri *„ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti"*, ameninţă chiar să-şi ucidă propriul fiu, în care vede un uzurpator al puterii. Uciderea lui (cumplită, prin otrăvire) este singura cale de a-l opri şi o plată pentru cruzimea sa.

Mijloace şi procedee de caracterizare

Este **caracterizat direct** (de către narator, de alte personaje, autocaracterizarea) şi **indirect** (prin fapte, limbaj, atitudini, comportament, relaţii cu alte personaje, gesturi, atitudine, vestimentaţie).

Naratorul realizează, în mod **direct**, portretul fizic al domnitorului prin descrierea vestimentaţiei specifice epocii: *„Purta coroana Paleologilor, şi peste dulama poloneză de catifea stacoşie, avea cabaniţa turcească."* De asemenea înregistrează gesturile şi mimica personajului prin notaţii scurte asemenea indicaţiilor scenice şi având pretenţia obiectivităţii: *„Spun că în minutul acela el era foarte galben la faţă şi că racla sfântului ar fi tresărit"*; *„răspunse Lăpuşneanul cu sânge rece."* Prin utilizarea substantivelor, se precizează ipostazele personajului „rotund" – *„vodă"*, *„domnul"*, *„tiranul"*, *„bolnavul"* –, dar epitetele de caracterizare, în inversiune, sunt mărci ale subiectivităţii: *„nenorocitul domn"*, *„această deşănţată cuvântare"*.

Caracterizarea realizată de alte personaje este succintă: *„Crud şi cumplit este omul acesta"* (mitropolitul Teofan), *„sângele cel pângărit al unui tiran ca tine"* (Spancioc).

Autocaracterizarea evidenţiază trăsături morale: *„n-aş fi un nătărău de frunte, când m-aş încrede în tine?"*

Caracterizarea indirectă se realizează prin **faptele** care evidenţiază în manieră romantică *cruzimea* personajului şi dorinţa lui de a distruge influenţa boierilor: uciderea şi schingiuirea lor, distrugerea cetăţilor şi reducerea numărului oştilor moldovene. Prin înlănţuirea gradată a scenelor din capitolul al treilea, se dezvăluie magistral complexitatea portretului moral al tiranului care pune în aplicare un plan diabolic. *Inteligent*, îi atrage pe boieri la curte spre a-i ucide. *Abil, disimulat*, se foloseşte de momentul slujbei religioase, de vestimentaţia şi de coroana domnească, de citate biblice presărate într-un discurs mincinos, dar persuasiv. *Crud*, ordonă soldaţilor uciderea boierilor, apoi alcătuieşte el însuşi piramida din capete, pe care o arată cu satisfacţie doamnei. *Râde* în timpul masacrului. Pe Moţoc îl dă *cu sânge rece* mulţimii revoltate şi spune că face un act de dreptate.

Replicile personajului sunt memorabile, două dintre ele figurând ca motto al capitolului I şi al IV-lea. Răspunsul dat boierilor – *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau(...) şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră"* – a devenit o emblemă a pesonajului care se autodefineşte prin *voinţa* de neînfrânt. Ameninţarea *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu..."* redă aluziv *„dorinţa de răzbunare"* a celui căzut. *Orgoliul* este exprimat în prima replică rostită: *„Am auzit de bântuirile ţării şi am venit s-o mântuiesc"*. *Inteligenţa/abilitatea politică* a personajului este concentrată în celebrul răspuns *„Proşti, dar mulţi!"*, care a trecut în limbajul comun, unde funcţionează ca un proverb (pentru că exprimă un adevăr universal).

Relații cu alte personaje

Forța excepțională a personajului domină relațiile cu celelalte personaje. Pentru a se răzbuna, pune în aplicație câte un plan. Cruzimea sfârșitului ales pentru fiecare personaj depinde de „gravitatea" vinii: pe boieri îi măcelărește, pe Moțoc îl dă mulțimii, doamnei îi dă *„un leac de frică"*. Propriul sfârșit va sta sub semnul cruzimii și al răzbunării celorlalți: *„Învață a muri, tu care știai numai a omorî"*.

Relația cu doamna Ruxanda este construită pe antiteza romantică angelic – demonic. Diversitatea atitudinilor adoptate de Lăpușneanul față de doamna Ruxanda reflectă *ipocrizia, disimularea* lui. Se căsătorise cu ea *„ca să atragă inimile norodului în care via încă pomenirea lui Rareș"*. Nu o respectă nici pentru originea ei nobilă (descendentă a lui Ștefan cel Mare), nici pentru că îi este soție sau mamă a copiilor săi. Iar doamna *„ar fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat în el cât de puțină simțire omenească"*. Gesturile, mimica și cuvintele rostite de Lăpușneanul în capitolul al II-lea, în scena discuției cu doamna Ruxanda, evidențiază ipocrizia lui în relația soț-soție. Mai întâi îi sărută mâna, apoi se posomorăște, reacționează impulsiv la rugămintea ei, ducându-și mâna la jungher, dar se stăpânește și îi promite *„un leac de frică"*. În capitolul următor, se răzbună pe boieri, pe Moțoc, și nu o iartă nici pe Ruxanda pentru îndrăzneala de a-i fi cerut să oprească uciderile. Se bucură cu cruzime de spaima doamnei care leșinase la vederea piramidei de capete: *„Femeia tot femeie, zise Lăpușneanul zâmbind; în loc să se bucure, ea se sparie."* Insistențele boierilor și amenințarea din final că îi va ucide fiul o determină pe doamna Ruxanda să îl otrăvească.

Încheiere

Având *„capacitatea de a ne surprinde, într-un mod convingător"*, Lăpușneanul este un personaj „rotund", spre deosebire de celelalte personaje individuale din nuvelă, personaje *„plate"*, *„construite în jurul unei singure idei sau calități"* (cf. E. M. Forster).

Monumentalitatea personajului, titanismul, excepționalitatea romantică, forța sa de a-și duce planurile la bun sfârșit, machiavelic, indiferent de mijloace, spectaculosul acțiunilor, concizia replicilor fac din personajul principal al nuvelei în al cărei titlu figurează numele său, Alexandru Lăpușneanul, un personaj memorabil. *„Desenul uimitor"* al personajului, puternica sa individualitate îndreptățesc afirmația criticului G. Călinescu: *„Lăpușneanul apare omenesc ca orice om viu și întreg și impresia ultimă a cititorului e mai puțin a unui portret romantic cât a unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală."*[7]

[7] G. Călinescu, op. cit.

CRITICISMUL JUNIMIST
(STUDIU DE CAZ)

I. Formularea cazului

Junimea reprezintă fondarea spiritului critic modern în literatura și cultura română, dar și o reacție împotriva lipsei de echilibru între formele și fondul cultural moștenit de la pașoptiști.

Criticismul junimist analizează și sancționează urmările adaptării superficiale a instituțiilor și a formelor civilizației occidentale din perioada pașoptistă. Pașoptismul a întemeiat civilizația și cultura română modernă, cu elanul începuturilor, prin „arderea etapelor"; junimismul reașază fundamentele culturii noastre moderne, printr-o acțiune critică vizând toate domeniile ei.

Criticismul junimist este legat în primul rând de activitatea lui Titu Maiorescu, mentorul societății *Junimea*. Seria criticilor aduse „direcției de azi" în cultura română începe prin studii și articole din domeniul limbii, apoi al culturii (teoria „formelor fără fond"), pentru a trece ulterior la critica aplicată la domeniul literaturii, unde Titu Maiorescu pune bazele teoretice ale „criticii estetice". Scrierile lui au fost reunite în volum sub titlul ***Critice***.

II. Competența de evaluat

- Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.
- Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate.

Cerință

- Scrie un eseu argumentativ, cu tema *Criticismul junimist*, în care să utilizezi ca punct de plecare o opinie (judecată de valoare) citată mai jos și să valorifici cunoștințele dobândite la clasă, la studiul de caz cu aceeași temă.

Vei avea în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de plecare), argumentație (trei–patru argumente de natură teoretică însoțite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) și concluzie (partea finală a expunerii, care sintetizează ideile esențiale din cuprinsul eseului).

III. Sugestii de redactare

DEZVOLTAREA TEMEI

REPERE

Criticismul junimist – raportarea la predecesori

IPOTEZA

Curentul cultural promovat de societatea ieşeană *Junimea*, se manifestă începând cu anul 1863, timp de un sfert de secol, ca o mişcare de modernizare profundă şi de aplicare fervent a spiritului critic. Junimiştii au recunoscut contribuţia predecesorilor, dar s-au raportat critic la epoca paşoptistă (1830–1860), de întemeiere a literaturii noastre moderne. Astfel că junimismul include atât elemente de ruptură faţă de trecut, cât şi tendinţe de continuitate cu direcţia iniţiată de Mihail Kogălniceanu, la *Dacia literară*. Idei şi teme comune sunt: **promovarea unei literaturi originale, cu specific românesc, combaterea imitaţiilor sterile şi aplicarea principiilor valorice în actul critic.** Mai departe, *Junimea* înseamnă o **ideologie nouă, un discurs intercultural, o raportare a modelului literar românesc la cel european, prin lărgirea criteriilor estetice la nivel universal.** *Junimea* reprezintă fondarea spiritului critic modern în literatura şi cultura română, dar şi o critică adusă lipsei de echilibru între formele instituţionale ale reformei şi mentalitatea poporului, între paradigma culturală impusă de „arderea etapelor" în epoca paşoptistă şi capacitatea de receptare critică a acesteia.

ARGUMENTARE

1. *Junimea* şi *convorbiri literare* Întemeietorii mişcării

Societatea *Junimea* este cea mai importantă grupare ideologică şi culturală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, având în epocă rolul de a orienta evoluţia culturii române.

O nouă generaţie de intelectuali se impune acum. Câţiva tineri reveniţi de la studii din străinătate (P.P. Carp, Vasile Pogor, Th. Rosetti, Iacob Negruzzi şi Titu Maiorescu – *spiritus rector* al grupării), conştienţi de situaţia precară a culturii române, au hotărât înfiinţarea la Iaşi, în 1863, a societăţii *Junimea*, o asociaţie menită să aducă un suflu nou în cultura română. Circulaţia ideilor junimiste în epocă este asigurată de faptul că societatea avea o tipografie proprie, o librărie şi că editează revista *Convorbiri literare*, începând din 1867. În paginile revistei vor fi publicate articolele lui Maiorescu şi operele marilor clasici: poezia lui Mihai Eminescu, proza lui Ion Creangă şi Ioan Slavici, comediile lui I. L. Caragiale.

Etapele societăţii *Junimea*

În viaţa societăţii *Junimea* se disting câteva etape, cu orientări şi activităţi diferite.

Etapa ieşeană (1863–1874) are un pronunţat caracter polemic şi se manifestă în trei direcţii: limbă, literatură şi cultură. În această perioadă se elaborează principiile sociale şi estetice ale junimismului. Tot acum se impune necesitatea educării publicului prin aşa-numitele *prelecţiuni populare*. Organizate pe teme variate, în diverse cicluri sistematice şi ţinute într-o formă academică, ele au avut drept scop educarea publicului larg, care să înţeleagă cultura ca factor de progres şi moralitate. Această etapă marchează căutările febrile de modele apte să asigure progresul la care aspira Titu Maiorescu. Interesul pentru literatură se manifestă din 1865, când se avansează ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pentru şcolari. Aceasta i-a determinat pe junimişti să citească în şedinţele societăţii autorii mai vechi, pe ale căror texte şi-au exersat spiritul critic şi gustul literar.

Cea de-a doua etapă, din 1874 până în 1885 (cu desfăşurarea şedinţelor *Junimii* la Bucureşti, dar a activităţii revistei la Iaşi), este o etapă de consolidare, în sensul că în această perioadă se afirmă reprezentanţii de seamă ai *„direcţiei noi"* în poezia şi proza română: Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale, dar şi scriitori aproape necunoscuţi astăzi, precum: Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni. Este o perioadă în care se diminuează teoretizarea criticismului în favoarea judecăţilor de valoare. Acum sunt elaborate studiile esenţiale prin care Titu Maiorescu se impune ca autentic întemeietor al criticii noastre literare moderne, fără însă a neglija preocupările din domeniul civilizaţiei, dar mai ales din domeniul limbii literare, necesare şi pentru că în 1860 se făcuse trecerea de la alfabetul chirilic la cel latin. Maiorescu susţine utilitatea îmbogăţirii vocabularului limbii române prin neologisme de origine romanică, într-un studiu din 1881 (***Neologismele***).

Etapa a treia (bucureşteană) începe din 1885, când revista *Convorbiri literare* este mutată la Bucureşti, ca şi întreaga societate *Junimea*. Această etapă are un caracter preponderent universitar, prin studiile de specialitate din domeniile: istorie, filozofie, filologie, geografie (A. D. Xenopol, Vasile Conta, Alexandru Lambrior, Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinţi). Revista va apărea până în 1944, dar ea nu va mai atinge gradul de popularitate din primii 20 de ani.

Trăsăturile junimismului

În lucrarea ***Istoria literaturii române moderne***, criticul Tudor Vianu identifică trăsăturile definitorii ale **junimismului**: **spiritul critic**, **spiritul filozofic**, **gustul pentru clasic şi academic**, **spiritul oratoric**, **ironia**.

Spiritul critic

Spiritul critic este cea mai importantă trăsătură a junimismului. Se manifestă prin respectul față de adevărul istoric în studierea trecutului și prin cultivarea simplității. Este combătută falsa erudiție, manifestată de către mulți cărturari ai timpului, prin folosirea unei limbi artificiale, care să-i diferențieze de oamenii de rând. Este respinsă nonvaloarea, identificată la nivelul limbii (*„beția de cuvinte"*, abuzul de neologisme) și la nivel socio-politic și cultural, al instituțiilor statului (*„formele fără fond"*).

Direcțiile de manifestare a criticismului junimist

Atitudinea criticistă față de *direcția veche* se manifestă mai ales în prima etapă din evoluția *Junimii* (7-8 ani), când se abordează polemic aspecte ale limbii române, ale literaturii și ale culturii: discuția în **problema ortografiei**, discuțiile pentru **alcătuirea unei antologii a poeziei de până la 1865** (finalizate în articolul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*) și **critica formelor fără fond, ca expresie sintetică a ideologiei junimiste** (***În contra direcției de astăzi în cultura română***). Ulterior, junimismul își afirmă propria direcție (*„direcția nouă"*), începând cu studiul maiorescian din 1872, ***Direcția nouă în poezia și proza română***. Astfel, **de la critica normativă** (definire de principii) se trece **la critica aplicată** domeniului literaturii, Titu Maiorescu punând bazele teoretice ale „criticii estetice" (***Comediile d-lui Caragiale***, 1885; ***Eminescu și poeziile lui***, 1889).

2. Rolul lui Titu Maiorescu în cristalizarea criticismului junimist

Criticismul junimist este legat în primul rând de activitatea lui Titu Maiorescu, mentorul societății Junimea, dar și îndrumătorul cultural și literar al epocii. Reunite în volum sub titlul ***Critice***, scrierile lui ilustrează domeniile de manifestare ale spiritului critic maiorescian: limba română, literatura, cultura, estetica, filozofia. De asemenea, reflectă preocupările *Junimii* în diferite etape, de la un pronunțat caracter polemic (1863–1874), la perioada de afirmare a *„direcției noi"* în poezia și proza română (1874–1885).

Prima ediție a ***Criticelor***, din 1974, cuprinde în *Prefața autorului* o motivare a necesității criticii (*„critica destructivă unde trebuie și constructivă unde poate"*) în contextul ultimilor 7–8 ani, ca rezistență în fața mediocrităților ce năvăleau în viața publică. Autorul respinge compromisul „formelor goale" și își afirmă cu luciditate responsabilitatea în fața culturii române contemporane:

„Direcția cea nouă – ni se zice – nu putea să se introducă într-o conlucrare pașnică pe lângă cea veche? [...]

La aceasta răspundem: [...] *Nu te poți juca nepedepsit... cu capitalul întreprinderii de cultură într-un popor.* [...]

Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebuințezi pentru o figură caricată, de unde mai poți sculpta o Minervă?"

Studiile incluse aici acoperă cele trei direcții de acțiune ale criticismului junimist: limba română (***Beția de cuvinte***, 1873), literatura (***O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867***; ***Asupra poeziei noastre populare***, 1868; ***Direcția nouă în poezia și proza română***, 1872), cultura (***În contra direcției de astăzi în cultura română***, 1868). Ultima lucrare menționată lansează **teoria „formelor fără fond"**, de mare importanță în epocă, dar ulterior reluată periodic în dezbaterile noastre culturale.

2.1. Problemele limbii

Criticismul junimist se manifestă mai întâi în **domeniul limbii**, prin articolul publicat de Titu Maiorescu în 1866, ***Despre scrierea limbei române***. Importanța articolului în contextul epocii este majoră pentru că declanșează lupta împotriva curentului latinist și precede întemeierea instituției academice, care ar fi avut drept scop: impunerea alfabetului latin, unificarea ortografiei, elaborarea unor lucrări normative (gramatici etc.).

În acest articol, în care salută înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin, **Titu Maiorescu formulează prima teză a concordanței între formă și fond**, referindu-se la raportul dintre alfabetul latin și limba română:

„În momentul în care românii s-au pătruns de adevărul că limba lor este o limbă romană, în acel moment și forma extraordinară sub care avea să se prezinte aceasta, adecă scrierea sau [...] *literile trebuiau să fie luate de la romani. Și, astfel, alfabetul slavon* [...] *fu alungat din scrierea noastră cea nouă și fu înlocuit prin alfabetul latin."*

Tot aici, teoreticianul începe combaterea etimologismului promovat de curentul latinist.

De asemenea, teoria *formelor fără fond* are proiecții în lucrări ulterioare vizând **limba română**, precum: ***Limba română în jurnalele din Austria*** (1868), ***Beția de cuvinte*** (1873), ***Neologismele*** (1881). Maiorescu susține în aceste studii alfabetul latin și principiul ortografiei fonetice (impuse de Academie în 1881), îmbogățirea vocabularului cu neologisme, dar fără exagerări, și combate bombasticismele, etimologismele, se manifestă împotriva stricătorilor de limbă, ridiculizează *„beția de cuvinte"*.

2.2. Teoria formelor fără fond

În 1868, apare studiul ***În contra direcției de astăzi în cultura română***, în care este formulată *teoria formelor fără fond*. Teoria exprimă viziunea lui Titu Maiorescu asupra culturii, fiind construită cu un fundament filozofic, pe trei principii: *autonomia valorilor, unitatea dintre cultură și societate, unitatea dintre fond și formă în cultură și în dezvoltarea socială.*

Prin **fond**, Maiorescu înțelege activitățile materiale, sociale și culturale, dar și tradițiile sau mentalitățile. Prin **formă**, sunt

desemnate structurile instituționale (juridice și politice) ale societății, sistemul de educație, instituțiile culturale (presa, teatrul, conservatorul, Academia etc.), prin care se realizează circulația valorilor în cadrul societății. Criticul consideră formele fără fond *„pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr"* și le denunță ca fiind *„stricăcioase, fiindcă nimicesc un mijloc puternic de cultură"*.

Maiorescu critică *„viițiul radical"* identificat în epocă, *„lipsa de orice fundament solid pentru formele dinafară ce le tot primim"*, adică de a împrumuta forme ale culturii apusene fără a le corela adecvat cu realitatea existentă: *„Viițiul radical* [...] *în toată direcția de astăzi a culturei noastre este* neadevărul [...], *neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public."*

Critica se îndreaptă împotriva generației pașoptiste care ar fi creat o „direcție falsă" în cultura noastră, prin imitarea doar a aparențelor culturii apusene: *„Căci nepregătiți precum erau și sunt tinerii noștri, uimiți de fenomenele mărețe ale culturei moderne, ei se pătrunseră numai de efecte, dar nu pătrunseră până la cauze, văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adânci, care au produs cu necesitate aceste forme."* Criticul consideră cu adevărat primejdioasă nu atât lipsa fundamentului, cât suficiența, lipsa necesității acestui fundament.

Principiul autonomiei valorilor

Autonomia valorilor pornește de la un principiu din filozofia lui Kant, care delimitează domeniul esteticului de celelalte valori (etice, științifice, politice etc.). Maiorescu susține necesitatea aprecierii fiecărui domeniu prin criterii specifice, referindu-se la primele lucrări istorice și filologice considerate fundamentale pentru demonstrarea latinității limbii române: ***Istoria pentru începuturile românilor în Dachia*** de Petru Maior (1812), ***Lexiconul de la Buda*** (1825), ***Tentamen criticum in linguam romanicam*** (1840) – gramatica română scrisă în limba latină pentru străini. Aceste lucrări conțin unele erori științifice și exagerări provocate de intenții demonstrative sau din motivații politice. Titu Maiorescu acceptă cauzele exagerărilor (*„se justifică prin împrejurările timpului"*), dar condamnă lipsa atitudinii critice a contemporanilor față de acestea.

Principiul unității dintre cultură și societate

Lipsa *„fundamentului dinlăuntru"* în domeniul cultural, politic și artistic, pe care să se așeze aceste forme universale rupe *unitatea dintre cultură și societate*, potrivit criticului: *„În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate acestea sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr..."* Confruntarea cu realitatea va veni chiar din confruntarea cu cultura europeană modernă, care vine *„la noi, fiindcă noi nu am știut să mergem înaintea ei"*.

Autorul consideră că tinerimea română trebuie ferită de două *greșeli*: încurajarea blândă a mediocrităților și *formele fără fond*.

Prin urmare, două sunt adevărurile pe care le opune *„viițiului radical"* – *neadevărul*. Primul este acela că: *„mediocritățile trebuiesc descurajate de la viața publică a unui popor"* pentru că sunt primejdioase, în timp ce valorile nu au nevoie de indulgență și sunt universale (*„nu este bun numai pentru noi și deocamdată, ci pentru toți și pentru totdeauna"*). Al doilea adevăr este: *„forma fără fond nu numai că nu aduce niciun folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimicește un mijloc puternic de cultură."* Instituțiile fiind cele care corectează mentalitățile, *„este mai bine să nu facem o școală deloc decât să facem o școală rea* [...]; *mai bine să nu facem deloc academii, cu secțiunile lor, cu ședințele solemne, cu discursurile de recepțiune, cu analele pentru elaborate decât să le facem toate acestea fără maturitatea științifică ce singură le dă rațiunea de a fi"*.

Principiul unității dintre fond și formă în cultură

Maiorescu nu este împotriva preluării formelor culturale din exterior, însă acestea trebuie adaptate la specificul național și anticipate de crearea fondului. Pericolul existenței *formelor fără fond* este discreditarea formelor și întârzierea producerii fondului: *„în timpul în care o academie e osândită să existe fără știință, o asociațiune fără spirit de societate, o pinacotecă fără artă și o școală fără instrucțiune bună, în acest timp formele se discreditează cu totul în opinia publică și întârzie chiar fondul, ce... s-ar putea produce în viitor."*

Teoria evoluției organice a societății

Concluzia lui Maiorescu este categorică: *„Căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că la momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi și această formă binefăcătoare a vieții omenești; dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, și dacă stăruiește în ea, atunci dă un exemplu mai mult vechea lege a istoriei: în lupta între civilizarea adevărată și între o națiune rezistentă se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul."* De aceea se impune necesitatea unei noi direcții în cultura română care să înlocuiască *„pretențiile fără fundament"*, *„direcția falsă"*.

Teza maioresciană combate *formele fără fond*, contradicția realitate – aparență și susține evoluția organică a societății, de la fond spre forme.

2.3. Critica estetică

Interesul pentru literatură se manifestă din 1865, când la *Junimea* se avansează ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pentru școlari. Cum nu s-a putut alege un număr suficient de poezii frumoase, Maiorescu publică în *Convorbiri*

literare studiul ***O cercetare critică asupra poeziei de la 1867***, care concentrează concepția lui despre artă. Scopul acestei lucrări de doctrină estetică este de a prezenta *„elementele artei poetice"* care separă poezia de alte genuri literare, ca și de alte domenii ale cunoașterii, oferind *„publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumosul de urât"*.

De la început, autorul face distincția tranșantă între artă (poezie) și alte domenii (știință, politică, morală etc.), pornind de la ideea sau obiectul exprimat. Spre deosebire de știință, care este chemată să exprime adevărul, *„poezia este arta de a pune fantezia în mișcare prin cuvinte"*, iar frumosul este *„ideea manifestată în materie sensibilă"*. Esteticianul susține ideea gratuității artei.

Din rațiuni metodologice, criticul își împarte studiul în două capitole: ***Condițiunea materială a poeziei*** și ***Condițiunea ideală a poeziei***.

„Condițiunea materială" cere *„să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia autorului"* și se realizează prin cuvânt ca *„organ de comunicare"*. Poetul trebuie să aleagă pentru îndeplinirea acestei condițiuni *„cuvântul cel mai puțin abstract"*, dar și să folosească *„epitete ornante"*, *„personificările obiectelor nemișcătoare sau prea abstracte, precum și a calităților și acțiunilor"*, comparațiile originale și juste, metaforele, adică tropii, în general.

„Condițiunea ideală" cuprinde sentimentele (*„simțiri"*) și pasiunile exprimate, căci *„ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific* [...]. *Prin urmare iubirea, ura, tristețea, bucuria, desperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale științei, și niciodată ale artelor"*.

Această lucrare de critică normativă impune contemporanilor distincția între domeniul estetic (arta, poezia) și alte domenii (politic, istoric etc.), înlăturând din sfera artei *„obiectele științei"* sau poezia ocazională, bombastică, și respinge falsele valori. Critica estetică maioresciană are ca punct de plecare afirmația din finalul acestui studiu: *„O critică serioasă trebuie să arate modelele bune... și să le distingă de cele rele..."*

În cea de-a doua etapă a *Junimii* (1874–1885), de afirmare a *„direcției noi"* în poezia și proza română, se diminuează teoretizarea criticismului în favoarea judecăților de valoare. Acum sunt elaborate studiile esențiale prin care Titu Maiorescu se impune ca întemeietor al criticii noastre literare moderne.

Dacă în studiul său din 1868, Titu Maiorescu se arată ***În contra direcției de astăzi în cultura română*** și abordează fenomenul cultural în general (literatura este o formă a culturii), în articolul publicat ulterior, în 1872, criticul se concentrează asupra caracteristicilor noii direcții manifestate în literatură, în cei patru ani care au trecut: ***Direcția nouă în poezia și proza românească***.

„Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțimânt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin prestarea și chiar accentuarea elementului național."

Prin acest studiu, autorul trece de la critica normativă la critica aplicată, prin analiza la care sunt supuse câteva producții literare ale vremii. În fruntea *„direcției noi"* în poezie este Vasile Alecsandri cu ***Pastelurile***, urmat de tânărul Mihai Eminescu, *„poet în toată puterea cuvântului"*, căruia Maiorescu îi recunoaște calitățile *„farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă, iubirea și înțelegerea artei antice"*, referindu-se la câteva creații publicate în *Convorbiri literare*. După cei doi, criticul menționează și câțiva scriitori apreciați la *Junimea*, aproape necunoscuți astăzi, precum: Samson Bodnărescu sau Matilda Cugler-Poni, dar citează și versuri care *„nu sunt de publicat"*, aparținând altor poeți ai vremii. Cu acest prilej, Maiorescu formulează un principiu estetic: *„Arta e senină, trebuie să rămâie senină chiar când exprimă desperarea* [...]."

Proza științifică (Odobescu, Slavici, Xenopol, Lambrior etc.) și proza estetică (Odobescu, Iacob Negruzzi, Nicu Gane) cuprinde nume reprezentative ale grupării junimiste. Cum forma limbii române este o preocupare constantă a criticului, studiul se îndreaptă și spre aspecte ale limbii (școala etimologică, neologismele).

Titu Maiorescu reia teoria formelor fără fond în cultura și în literatura română: *„Direcția veche a bărbaților noștri publici este mult mai îndreptată spre formele dinafară; direcția nouă și junǎ caută mai întâi de toate fundamentul dinlăuntru..."* De asemenea, afirmă necesitatea criticii pentru emanciparea culturală: *„Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre..."*

Studiile ulterioare fundamentează critica estetică la noi. ***Comediile d-lui Caragiale***, din 1885, tratează tema moralității în artă și a înălțării impersonale (*katharsis*), idei estetice ce se regăsesc la Hegel, respectiv, la Aristotel. Punctul de plecare al lucrării este discuția din presă despre opera comică a lui Caragiale. Maiorescu îi combate prin acest studiu pe aceia care susținuseră ideea imoralității în comediile lui Caragiale. Arta este moralizatoare prin ea însăși, nu prin ideile promovate – este ideea esențială din studiul lui Maiorescu.

Studiul din 1889, ***Eminescu și poeziile lui***, relevă trăsăturile personalității poetului și principalele coordonate ale operei

eminesciene. Criticul apreciază just importanța și efectele operei eminesciene asupra limbii și a literaturii române ulterioare: *„Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui* [...]".

Importanța criticismului junimist

CONCLUZII

Criticismul junimist este o trăsătură definitorie a mișcării, care a influențat destinul literaturii și al culturii române. Structurarea unei doctrine unice pe baza respectului față de adevăr, plasarea analizei și a interpretării fenomenului artistic într-o paradigmă valorică universală, combaterea cu vehemență a mistificării istoriei și a limbii române, a lipsei de echilibru între fondul și forma fenomenului cultural, sunt câteva dintre ideile în numele cărora luptă junimiștii. Ei resimt nevoia de afirmare a specificului național și de înlăturare a formelor fără fond, considerând că *„...între 1848–1870 s-a produs o ruptură adâncă între cultura tradițională și cea modernă, prin adoptarea unor «forme» occidentale nepotrivite «fondului» românesc. De aici și calificarea culturii românești contemporane drept «formă fără fond» și combaterea ei violentă în numele adevărului..."*[1]

Aceste convingeri, puterea extraordinară a lui Maiorescu de a construi o teorie a culturii, demonstrând autonomia artei și aplicând principiile valorice, au făcut posibilă apariția marilor clasici ai literaturii române: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici.

[1] Ștefănuța Crețu, Gabriela Drăgoi, Florin Faifer, ***Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900***, Ed. Academiei, București, 1979.

ROMANTISMUL
MIHAI EMINESCU

I. Delimitări contextuale

Mihai Eminescu

1. **Teme și motive romantice**[1] întâlnite în opera lui Mihai Eminescu: geniul, singurătatea, visul și reveria, meditația nocturnă, somnul, extazul, melancolia, natura și iubirea, trecutul (ruinele), viața ca vis, poezia și condiția poetului, timpul, revolta împotriva condiției umane, miraculosul, interesul pentru mituri și basme ș.a.

2. Într-un studiu despre limbajul poeziei eminesciene, ***Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea***, Mihaela Mancaș delimitează trei **etape de creație** în opera poetică eminesciană:

*„În **poezia de tinerețe**, cuprinsă aproximativ între anii **1866–1870**, limbajul poetic eminescian nu este încă precizat, iar influențe ale poeziei predecesorilor pot fi ușor identificabile: aspectele clasicizante ale unora dintre versurile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a creației lui Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu sau Vasile Alecsandri, iar factura populară a altora este rezultatul unor influențe folclorice, insuficient asimilate și nefiltrate printr-o cultură proprie. În această epocă sunt compuse odele **La mormântul lui Aron Pumnul**, **La Heliade**, **La moartea principelui Styrbei**, postuma **La moartea lui Neamțu**, clasicizantele **O călărire în zori**, **Misterele nopții**, **Junii corupți** sau postuma **Ondina**, ca și poeziile influențate direct sau prin intermediul lui Alecsandri, de creația populară: **De-aș avea** și, în parte, **O călărire în zori** ori **Misterele nopții**. Există o mare disproporție numerică între poeziile apărute în această primă perioadă și restul activității poetice a lui Eminescu; din anii 1866–1870 datează paisprezece poezii antume, la care se adaugă și o parte mai numeroasă a postumelor. Acest fapt prezintă o oarecare importanță, mai ales sub aspectul analizei lingvistice a textului: prima perioadă de creație a lui Eminescu se opune net celorlalte două, prin caracterul mai puțin modernizat al limbii și prin subordonarea evidentă față de vocabularul poetic și mijloacele de expresie curente în limbajul poeziei timpului. Formele lingvistice, uneori neobișnuite sau mai puțin adaptate la norma limbii literare, pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile din prima perioadă, nu sunt, în majoritatea cazurilor, caracteristice pentru întreaga sa operă.*

***A doua perioadă** cuprinsă între 1870, anul apariției poeziei **Venere și Madonă**, și aproximativ 1876–1878, **epoca ieșeană**, marchează **faza romantică** a poeziei eminesciene. Marilor teme romantice abordate li se asociază acum procedee romantice în stil: structura*

[1] Albert Béguin, ***Sufletul romantic și visul***, Ed. Univers, București, 1998.

antitetică a poemelor (**Venere şi Madonă**, **Înger şi demon**, **Împărat şi proletar**, **Epigonii**), acumulările retorice în toate compartimentele stilului, tendința către contraste în alcătuirea figurilor, predilecția pentru caracterul concret al imaginilor, spre deosebire de abstractul caracteristic clasicismului poeziilor din prima perioadă, deci o poezie «imagistică», caracterizată printr-o deosebită densitate a figurilor: **Călin**, **Crăiasa din poveşti**, **Lacul**, **Dorința**, **Făt-Frumos din tei**, **Floare albastră**, majoritatea postumelor.

Temele romantice dau naştere, în această perioadă, unor ample poeme: **Strigoii**, **Călin**, **Mureşanu**, **Povestea magului călător în stele**, **Memento mori**. Ceea ce apropie marile construcții de acest tip de poezii aparent diferite ca structură, cum ar fi **Lacul**, **Dorința** sau **Crăiasa din poveşti**, este, dincolo de aparenta deosebire impusă de teme sau dimensiuni, asemănarea de structură în componența imaginii, frecvența figurilor şi utilizarea unor forme comune de versificație, care alături de «figurile de sunet», dau, începând din această perioadă, poeziei eminesciene o sonoritate specifică.

Începând cu anul 1878, în creația poetului se conturează o nouă etapă anunțată încă din 1876 de **Melancolie**, **etapa «reclasicizării» expresiei poetice într-o manieră proprie**. După cum se poate demonstra printr-o analiză a variantelor, majoritatea poeziilor din această perioadă au fost totuşi concepute şi aduse aproape în formă definitivă în epoca precedentă, ceea ce explică relativa unitate a ultimelor două perioade din **creația de maturitate** a lui Eminescu. Forma finală a acestor poezii marchează o renunțare la figurile de stil numeroase (în special la epitet, în favoarea metaforei), o nouă tendință către domeniul abstract în alcătuirea imaginilor şi realizarea acestora prin valoarea internă, prin exploatarea variatelor sensuri contextuale ale cuvântului. Eminescu valorifică, în ultima etapă a poeziilor sale, asocieri inedite de termeni, atât cronologice, cât şi semantice. Cu excepția postumelor – **Sarmis** şi **Gemenii** – renunță total la poemul de largi dimensiuni şi la recuzita retoric-romantică, înlocuindu-le cu poezii deosebit de «lucrate», în care valorifică, sub o formă sau alta, structura cântecului ori a romanței de proveniență cultă sau populară: **Revedere**, **Povestea codrului** (1878), **O, rămâi...**, **De câte ori, iubito**, **Atât de fragedă** (1879), **Când amintirile...**, **Şi dacă...**, **Mai am un singur dor** (1883), **Sara pe deal** (publicată în 1885, dar inclusă din 1872 în poemul postum **Eco**), **De ce nu-mi vii** (1887). Este, de asemenea, perioada în care Eminescu a cultivat de predilecție poezia cu formă fixă sau forme complexe de versificație: primele sonete (1879), **Trecut-au anii...** şi **Veneția** (1883), **Glossă** (1883) sau **Odă (în metru antic)** (1883). În sfârşit, în această ultimă perioadă, Eminescu substituie parțial nivelul figurilor semantice «evidente» printr-o mai mare atenție acordată nivelului figurilor de construcție şi de sunet, care apăruseră încă din etapa anterioară; chiar funcția specifică a anumitor figuri frecvente în perioadele precedente (repetiția, comparația, personificarea sau metafora) este modificată, în poeziile din ultima parte a creației lui Eminescu."

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție şi de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (romantismul).
- Argumentarea unui punct de vedere privind operele literare studiate.

Cerința:
Realizează un eseu în care să demonstrezi caracterul romantic al unui poem de Mihai Eminescu.

III. Sugestii de redactare

(1) Alegerea textului ilustrativ: ***Luceafărul*** de Mihai Eminescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ŞI CONȚINUTUL ESEULUI
Contextul apariției	Poemul ***Luceafărul*** a apărut în 1883, în *Almanahul Societății Academice Social-Literare* **România Jună** din Viena, fiind apoi reprodus în revista *Convorbiri literare*.
Surse de inspirație	Poemul este inspirat din basmul românesc ***Fata în grădina de aur***, cules de austriacul Richard Kunisch. Basmul cuprindea povestea unei frumoase fete de împărat izolată de tatăl ei într-un castel, de care se îndrăgosteşte un zmeu. Fata însă se sperie de nemurirea zmeului şi-l respinge. Zmeul merge la Demiurg, doreşte să fie dezlegat de nemurire, dar este refuzat. Întors pe pământ, zmeul o vede pe fată, care între timp se îndrăgostise de un pământean, un fecior de împărat, cu care fugise în lume. Furios, zmeul se răzbună pe ei şi îi desparte prin vicleşug. Peste fată el prăvăleşte o stâncă, iar pe feciorul de împărat îl lasă să moară în Valea Amintirii. Eminescu valorifică inițial acest basm în perioada studiilor berlineze, într-un poem intitulat tot ***Fata în grădina de aur***, dar modifică finalul. Răzbunarea nu i se pare potrivită pentru superioara ființă nemuritoare, aşa că zmeul din poemul lui Eminescu rosteşte cu amărăciune către cei doi pământeni: *„Fiți fericiți – cu glasu-i stins a spus –/ Atât de fericiți, cât viața toată/ Un chin s-aveți – de-a nu muri deodată!"* Între 1880 şi 1883, poemul este prelucrat în cinci variante succesive, schema epică devenind pretextul alegoric al meditației romantice. Alături de sursele folclorice ale poemului (basmele prelucrate: ***Fata-n grădina grădina de aur***, ***Miron şi frumoasa fără corp*** şi mitul zburătorului), poetul valorifică surse mitologice şi izvoare filozofice (antinomiile dintre geniu şi omul comun, din filozofia lui Arthur Schopenhauer).
Poem alegoric	Poemul romantic ***Luceafărul*** de Mihai Eminescu este o alegorie pe tema geniului, dar şi o meditație asupra condiției umane duale (omul supus unui destin pe care tinde să îl depăşească).

Cea mai veche interpretare a poemului îi aparţine lui Eminescu însuşi, care nota pe marginea unui manuscris: *„În descrierea unui voiaj în Ţările române, germanul K. (Kunisch) povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."*

Alegorie

Din acest punct de vedere, *Luceafărul* poate fi considerat o **alegorie** pe tema romantică a locului geniului în lume, ceea ce înseamnă că povestea, personajele, relaţiile dintre ele sunt transpuse într-o suită de metafore, personificări şi simboluri. Poemul reprezintă o **meditaţie asupra destinului geniului în lume**, văzut ca o fiinţă solitară şi nefericită, opusă omului comun.

Meditaţie

Lirism de măşti

Lirism de roluri

O altă interpretare (Tudor Vianu) socoteşte „personajele" poemului drept „voci" sau măşti ale poetului, în sensul că eul poetic se proiectează în diverse ipostaze lirice, corespunzătoare propriilor contradicţii. Privind astfel lucrurile, se poate spune că poetul s-a proiectat nu numai sub chipul lui Hyperion - geniul, ci şi sub chipul lui Cătălin, reprezentând aspectul teluric al bărbatului, sau al Demiurgului, exprimând aspiraţia spre impersonalitatea universală, şi chiar sub chipul Cătălinei, muritoarea care tânjeşte spre absolut.

Specie literară: Poem epic-liric-dramatic

Poemul romantic se realizează prin **amestecul genurilor** (epic, liric şi dramatic) **şi al speciilor**. Astfel, lirismul susţinut de meditaţia filozofică şi expresivitatea limbajului este turnat în schema epică a basmului şi are elemente dramatice: secvenţele realizate prin dialog şi dramatismul sentimentelor. Elemente fantastice se întâlnesc în prima şi a treia parte (metamorfozele şi călătoria lui Hyperion), partea a doua combină specii lirice aparent incompatibile (idila şi elegia), iar partea a patra a poemului conţine elemente de meditaţie, idilă şi pastel.

În esenţă, poemul este un monolog liric, dialogul accentuând înălţimea ideilor care-i conferă caracterul filozofic.

Viziunea romantică

Viziunea romantică e dată de temă, de relaţia geniu-societate, de structură, de alternarea planului terestru cu planul cosmic, de antiteze, de motivele literare (luceafărul, noaptea, visul etc.), de imaginarul poetic, de cosmogonii, de amestecul speciilor (elegie, meditaţie, idilă, pastel), de metamorfozele lui Hyperion.

Elemente clasice

Elemente clasice sunt echilibrul compoziţional, simetria, armonia şi caracterul gnomic.

Tema

Tema poemului este **romantică**: problematica geniului în raport cu lumea, iubirea şi cunoaşterea.

Compoziţia poemului

Compoziţia romantică se realizează prin opoziţia planurilor cosmic şi terestru şi a două ipostaze ale cunoaşterii: geniul şi omul comun. Simetria compoziţională se realizează în cele patru părţi ale poemului astfel: cele două planuri interferează în prima şi în ultima parte, pe când partea a doua reflectă doar planul terestru (iubirea dintre Cătălin şi Cătălina), iar partea a treia este consacrată planului cosmic (călătoria lui Hyperion la Demiurg, ruga şi răspunsul).

Structura textului poetic

Incipitul

Incipitul poemului se află sub semnul basmului. Timpul este mitic (*illo tempore*): *„A fost odată ca-n poveşti/ A fost ca niciodată."* Cadrul abstract este umanizat. Portretul fetei de împărat, realizat prin superlativul absolut de factură populară *„o prea frumoasă fată"*, scoate în evidenţă unicitatea terestră. Fata de împărat reprezintă pământul însuşi, iar comparaţiile – *„Cum e Fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele"* – propun o posibilă dualitate: puritate şi predispoziţie spre înălţimile astrale.

Partea întâi

Primele şapte strofe constituie uvertura poemului, **partea întâi** fiind o splendidă poveste de iubire. Atmosfera este în concordanţă cu mitologia română, iar **imaginarul poetic** e de factură romantică. Iubirea se naşte lent din starea de contemplaţie şi de visare, în cadru nocturn, realizat prin **motive romantice**: luceafărul, marea, castelul, fereastra, oglinda.

Imaginarul poetic

Fata contemplă Luceafărul de la fereastra dinspre mare a castelului. La rându-i, Luceafărul, privind spre *„umbra negrului castel"*, o îndrăgeşte pe fată şi se lasă copleşit de dor. Semnificaţia alegoriei este că fata pământeană aspiră spre absolut, iar spiritul superior simte nevoia compensatorie a materialităţii. Pe de altă parte, iubirea fetei are un accent de cotidian, sugerat de construcţia simetrică *„Îl vede azi, îl vede mâni/ Astfel dorinţa-i gata"*. În antiteză, iubirea profundă a Luceafărului are nevoie de un lung proces de „cristalizare", cum ar spune Stendhal: *„El iar privind de săptămâni/ Îi cade dragă fata"*. **Motivul serii şi al castelului** accentuează romantismul conferit de prezenţa Luceafărului: *„Şi cât de viu s-aprinde el/ În orişicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară"*. Apariţia iubirii este susţinută de mitul zburătorului, dar mişcările sunt de mare fineţe şi au loc în plan oniric: *„Şi pas cu pas în urma ei/ Alunecă-n odaie."* Gesturile dezvăluie suavitatea sentimentului de iubire: *„Şi când în pat se-ntinde drept/ Copila să se culce,/ I-atinge mâinile pe piept,/ I-nchide geana dulce"* –, iar metafora din versurile – *„Ţesând cu recile-i scântei/ O mreajă de văpaie"* – redă intensitatea şi delicateţea iubirii Luceafărului.

Motive romantice

Prima chemare

Ca şi în ***Floare albastră*** sau în ***Dorinţa***, atracţia îndrăgostiţilor unul pentru celălalt este sugerată mai întâi de o chemare, menită să scoată în evidenţă dorul şi puterea sentimentului. La

chemarea fetei – *„O, dulce-al nopții mele domn,/ De ce nu vii tu? Vină!"* – Luceafărul se smulge din sfera sa, spre a se întrupa prima oară din cer și mare, asemenea lui Neptun (în concepția lui Platon), ca un *„tânăr voievod"*, totodată *„un mort frumos cu ochi vii"*. În această ipostază angelică, Luceafărul are o frumusețe construită după **canoanele romantice**: *„păr de aur moale"*, *„umerele goale"*, *„umbra feței străvezii"*. În contrast cu paloarea feței sunt ochii, care ilustrează prin scânteiere viața interioară. Strălucirea lor este interpretată de fată ca semn al morții: *„Luceşti fără de viață [...]/ Şi ochiul tău mă-ngheață"*. Ea înțelege incandescența din ochii Luceafărului ca semn al glacialității și refuză să-l urmeze. Luceafărul, în schimb, vrea să-i eternizeze iubirea: *„Colo-n palate de mărgean/ Te-oi duce veacuri multe,/ Și toată lumea-n ocean/ De tine o s-asculte."*

Înger

A doua chemare

Urmând repetatei chemări-descântec – *„Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază"* –, cea de-a doua întrupare va fi din soare și noapte. Cosmogonia este redată în tonalitate majoră: *„Iar ceru-ncepe a roti/ În locul unde piere"*. În antiteză cu imaginea angelică a primei întrupări, aceasta este circumscrisă demonicului, după cum o percepe fata: *„O, eşti frumos, cum numa-n vis/ Un demon se arată."* Imaginea se înscrie tot în canoanele **romantismului**: părul negru, *„marmoreele brațe"*, *„ochii mari și minunați"*. Pentru a doua oară, paloarea feței și lucirea ochilor, semne ale dorinței de absolut, sunt înțelese de fată ca atribute ale morții: *„Privirea ta mă arde."* Deși unică între pământeni, fata refuză din nou să-l urmeze – *„Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată!"* –, recunoscând că nu poate răspunde cu aceeași intensitate pasiunii lui: *„Privirea ta mă arde"* și că nu-l poate înțelege: *„Deşi vorbeşti pe înțeles/ Eu nu te pot pricepe"*. Dragostea lor semnifică atracția contrariilor. Luceafărul formulează sintetizator diferența care-i separă - *„eu sunt nemuritor,/ Şi tu eşti muritoare"* –, dar, din iubire, acceptă supremul sacrificiu cerut de fată, prin aceasta afirmându-și superioritatea față de ea. Dacă fata/ omul comun nu se poate înălța la condiția nemuritoare, Luceafărul/ geniul este capabil, din iubire și din dorința de cunoaștere absolută, să coboare la condiția de muritor: *„Da, mă voi naşte din păcat/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege."*

Demon

Partea a doua

Partea a doua, care are în centru idila dintre fata de împărat, numită acum Cătălina și pajul Cătălin, înfățișează repeziciunea cu care se stabilește legătura sentimentală între exponenții lumii terestre. Este o altă ipostază a iubirii, opusă celei ideale. Asemănarea numelor sugerează apartenența la aceeași categorie: a omului comun. Cătălina recunoaște asemănarea,

dincolo de statutul social: *„Încă de mic/ Te cunoşteam pe tine,/ Şi guraliv şi de nimic,/ Te-ai potrivi cu mine...."*

Portretul lui Cătălin este realizat în stilul vorbirii populare, în antiteză cu portretul Luceafărului, pentru care **motivele și simbolurile romantice** erau desprinse din mit, abstracte, exprimând nemărginirea, infinitul, eternitatea. Așadar Cătălin devine întruchiparea teluricului, a mediocrității pământene: *„viclean copil de casă"*, *„Băiat din flori şi de pripas,/ Dar îndrăzneț cu ochii"*, *„cu obrăjei ca doi bujori"*. Ca mod de expunere predominant este dialogul. Idila se desfășoară sub forma unui joc. Pentru a o seduce pe Cătălina, Cătălin urmează o tehnică asemănătoare cu aceea a vânării păsărilor în Evul Mediu, timpul predilect al romanticilor. Cei doi formează un cuplu norocos și fericit, supus legilor pământene, deosebite de legea după care trăiește Luceafărul.

Chiar dacă acceptă iubirea pământeană, Cătălina aspiră încă la iubirea ideală pentru Luceafăr: *„O, de luceafărul din cer/ M-a prins un dor de moarte."* Acest *„dor de moarte"* ilustrează dualitatea ființei pământene, aspirația specific umană spre absolut, dar și atracția către ființa inaccesibilă.

Pasiunea ei este generată și de obstacolul impus de apartenența la condiții diferite, de dorința specific romantică de a transforma imposibilul în posibil: *„Dar se înalță tot mai sus,/ Ca să nu-l pot ajunge.// Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l desparte.../ În veci îl voi iubi şi-n veci/ Va rămânea departe..."*

Puterea de sacrificiu a omului de geniu în numele împlinirii idealului absolut este ilustrată de intensitatea sentimentului de iubire, care duce la renunțarea la nemurire.

Partea a treia

Partea a treia ilustrează planul cosmic și constituie cheia de boltă a poemului. Această parte poate fi divizată la rândul ei în trei secvențe poetice: zborul cosmic, rugăciunea, convorbirea cu Demiurgul și liberarea.

Zborul cosmic

Spațiul parcurs de Luceafăr este o călătorie regresivă temporal, în cursul căreia el trăiește în sens invers istoria creației Universului: *„Şi din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea de-ntâi,/ Cum izvorau lumine."* Zborul cosmic potențează intensitatea sentimentelor, lirismul, setea de iubire ca act al cunoașterii absolute. Amplificarea acestui zbor culminează cu imaginea Luceafărului ca fulger (*„Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele."*), amintind dinamismul luminii, pură energie surprinsă în curgerea ei prin timp și spațiu. Punctul în care el ajunge este spațiul demiurgic, atemporal, momentul dinaintea nașterii lumilor: *„Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte."*

Dialogul cu Demiurgul

În dialogul cu Demiurgul, Luceafărul însetat de repaos – *„Şi din repaos m-am născut,/ Mi-e sete de repaos"* –, adică de viaţă finită, de stingere, este numit Hyperion (nume de sugestie mitologică, gr. *cel care merge pe deasupra*). După Hesiod, Hyperion, divinitate simbolică, era fiul Cerului, tatăl Soarelui şi al Lunii, un titan ucis din invidie de alţi titani. După Homer, Hyperion este Soarele însuşi. De remarcat că Demiurgul este cel care rosteşte pentru întâia oară numele lui Hyperion pentru că el este Creatorul şi cunoaşte esenţa Luceafărului.

Rugăciunea

Hyperion îi cere Demiurgului să-l dezlege de nemurire pentru a descifra taina iubirii absolute, în numele căreia este gata de sacrificiu: *„Reia-mi al nemuririi nimb/ Şi focul din privire,/ Şi pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire..."* Demiurgul refuză cererea lui Hyperion. Filozoful Constantin Noica observă că Hyperion cere să devină *altceva*, dar pentru asta trebuie să se nască din nou. Luceafărul însă se născuse odată cu lumea. Aspiraţia lui este imposibilă, căci el face parte din ordinea primordială a cosmosului, iar desprinderea sa ar duce din nou la haos. Demiurgul nu-i poate oferi moartea pentru că astfel ar produce moartea lumii, ceea ce ar coincide cu negarea de sine. Demiurgul îi explică Luceafărului absurditatea dorinţei lui, prilej cu care este pusă în antiteză lumea nemuritorilor şi aceea a muritorilor. Astfel, muritorii nu-şi pot determina propriul destin, se bazează numai pe noroc şi sunt supuşi voinţei oarbe de a trăi (influenţa filozofiei lui Schopenhauer). Omul de geniu, în schimb, este capabil de a împlini idealuri înalte, se află dincolo de timp şi de spaţiu, dincolo de ordinea firească a lumii: *„Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte."* Omul se află sub puterea unui destin implacabil căruia nu i se poate sustrage, ceea ce-i dă imposibilitatea de a trece din lumea materială în cea spirituală: *„Părând pe veci a răsări,/ Din urmă moartea-l paşte,/ Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte."*

Ofertele Demiurgului

În schimb, Demiurgul îi oferă lui Hyperion diferite ipostaze ale geniului: filozoful – *„Cere-mi – cuvântul meu de-ntâi,/ Să-ţi dau înţelepciune?"* –, poetul (ipostaza orfică) – *„Vrei să dau glas acelei guri,/ Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munţii cu păduri/ Şi insulele-n mare?"* –, geniul militar/ cezarul – *„Îţi dau catarg lângă catarg,/ Oştiri spre a străbate/ Pământu-n lung şi marea-n larg"*.

Eliberarea

Demiurgul păstrează pentru final argumentul infidelităţii fetei, dovedindu-i încă o dată Luceafărului superioritatea sa, şi în iubire, faţă de muritoarea Cătălina: *„Şi pentru cine vrei să mori?/ Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Şi vezi ce te aşteaptă."*

Partea a patra

Partea a patra este construită simetric faţă de prima, prin interferenţa celor două planuri: terestru şi cosmic.

Idila Cătălin – Cătălina

Idila Cătălin – Cătălina are loc într-un cadru romantic, creat prin prezenţa simbolurilor specifice. Peisajul este umanizat, tipic eminescian, scenele de iubire se petrec departe de lume, sub crengile de tei înflorite, în singurătate şi linişte, în pacea codrului, sub lumina blândă a lunii.

Declaraţia de dragoste a lui Cătălin, pătimaşa lui sete de iubire, exprimată prin metaforele *„noaptea mea de patimi"*, *„durerea mea"*, *„iubirea mea de-ntâi"*, *„visul meu din urmă"*, îl proiectează pe acesta într-o altă lumină decât aceea din partea a doua a poemului. Profunzimea pasiunii şi unicitatea iubirii, constituirea cuplului adamic, îl scot pe Cătălin din ipostaza terestră – *„...este evident faptul că în această scenă, Cătălina ia locul lui Hyperion şi Cătălin pe cel al Cătălinei. [...] În adâncul operei eminesciene nu există decât două «personaje» care se caută şi se înfruntă într-un joc tragic: eroul şi dublul său, partea pieritoare şi cea eternă a eului scindat"* (Mircea Cărtărescu, ***Visul chimeric***).

A treia chemare

„Îmbătată de amor", Cătălina are încă nostalgia astrului iubirii şi-i adresează pentru a treia oară chemarea, de data aceasta modificată, Luceafărul semnificând acum steaua norocului: *„Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru şi în gând,/ Norocu-mi luminează!."*

Finalul

Luceafărul exprimă dramatismul propriei condiţii, care se naşte din constatarea că relaţia om-geniu este incompatibilă. Atitudinea geniului este una de interiorizare a sinelui, de asumare a eternităţii şi odată cu ea a indiferenţei, a ataraxiei stoice. Omul comun este incapabil să-şi depăşească limitele, iar geniul manifestă un profund dispreţ faţă de această incapacitate: *„Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?"* Geniul constată cu durere că viaţa cotidiană a omului urmează o mişcare circulară, orientată spre accidental şi întâmplător: *„Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece."*

Limbajul textului poetic

Farmecul limbajului poetic eminescian este în consonanţă cu mişcarea ideilor şi tumultul sentimentelor.

Antiteza dintre planul terestru şi cel cosmic este sugerată, **la nivel fonetic**, de alternarea tonului minor cu cel major, realizată prin distribuţia consoanelor şi a vocalelor.

Muzicalitatea elegiacă, meditativă, este dată şi de particularităţile prozodice: măsura versurilor de 7–8 silabe, ritmul iambic, rima încrucişată; sunt prezente asonanţele şi rima interioară (*una – luna, zare – răsare, plec – împle*).

La nivel morfologic, dativul etic şi dativul posesiv susţin tonul de intimitate.

Interjecțiile, în dialogul dintre Cătălin și Cătălina – *„mări"*, *„ia"* – și abundența verbelor la imperativ în strofele ce constituie chemările fetei marchează adresarea directă: *„cobori"*, *„pătrunde"*, *„luminează"*. Verbele la perfect simplu și la conjunctiv din tabloul al doilea susțin oralitatea stilului, vorbirea populară – *„se făcu"*, *„să râzi"*, *„să-mi dai"*.

Formele arhaice ale unor verbe accentuează atmosfera fabuloasă specifică basmului: *„Și apa unde-au fost căzut."* Verbele la imperfect, în episodul călătoriei Luceafărului în spațiul cosmic, denotă mișcarea eternă și continuă: *„creșteau"*, *„treceau"*, *„părea"*, *„vedea"*.

La nivel stilistic, poemul este construit pe baza alegoriei, dar și a antitezei între omul de geniu și oamenii comuni, antiteză care apare și în discursul Demiurgului: *„Ei doar au stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Și nu cunoaștem moarte."*

Prezența metaforelor, mai ales în primul tablou, în cadrul dialogului dintre Luceafăr și fata de împărat, accentuează ideea iubirii absolute ce se cere eternizată într-un cadru pe măsură: *„palate de mărgean"*, *„cununi de stele"*.

În portretizarea Luceafărului sunt utilizate imagini hiperbolice: *„Venea plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare."*

CONCLUZIA

Pentru ilustrarea condiției geniului, poemul ***Luceafărul*** – sinteză a operei poetice eminesciene – armonizează teme și motive romantice, atitudini romantice, elemente de imaginar poetic și procedee artistice cultivate de scriitor, simboluri ale eternității/ morții și ale temporalității/ vieții.

Așa cum remarcă Tudor Vianu, *„**Luceafărul** este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte. Dacă moartea ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întâmplat cu atâtea opere ale Antichității, și numai **Luceafărul** să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului."*

(2) Alegerea textului ilustrativ: ***Odă (în metru antic)*** de Mihai Eminescu.

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Când deodată tu răsărișI în cale-mi,
Suferință, tu, dureros de dulce...
Pân-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Contextul operei	Poeme ale maturității artistice depline, capodopere incluse în ediția princeps (***Poezii***, 1883) alcătuită de Titu Maiorescu, ***Odă (în metru antic)*** și ***Glossă*** se află, la nivelul semnificațiilor, într-o relație de complementaritate ce luminează și adâncește sensurile ***Luceafărului***. Poemele alcătuiesc o triadă ce plasează **tema romantică a condiției geniului**, în concepția eminesciană, pe coordonatele relației între apolinic (atitudinea contemplativă a geniului, gândirea senină, ataraxia stoică) și dionisiac (principiu dinamic de trăire la nivel teluric).
Contextul cultural	**IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR** Deși tiparul formal **clasic** este anunțat încă din titlu, iar echilibrul, armonia și simplitatea stilistică a discursului liric țin de clasicism, ***Odă (în metru antic)*** aparține **romantismului**

prin: teme, motive literare, atitudine poetică, asocierea speciilor – odă, elegie erotică, meditație și rugă de mântuire.

ARGUMENTARE

Încadrare în curent literar și în specie literară

În urma unui proces îndelungat de elaborare (aproximativ între 1873 – 1882), având ca punct de plecare ***Oda pentru Napoleon***, care surprindea ipostaza romantică a titanului, în cele unsprezece strofe, ***Odă* (*în metru antic*)** devine, prin subiectivare și concentrare (cf. Perpessicius), poemul de cinci catrene, *„o Odă ființei"*[1]. În succesiunea de variante se modifică tema, tonalitatea lirică, dimensiunea poemului și ipostazele lirice: de la titanism la geniu, de la *erou* la *poet* și apoi la *om*.

Titlu

Poemul ***Odă* (*în metru antic*)** păstrează titlul, cu precizarea speciei lirice cu caracter solemn (în care se exprimă sentimente de admirație, de preamărire) și a metrului antic, dar și câteva motive romantice: singurătatea, indiferența, nemurirea, visul.

Tema

Este prezentă **viziunea romantică** asupra raportului dintre omul superior și lumea comună, dar spre deosebire de poeziile de tinerețe pe **tema** iubirii, acum construcția se abstractizează, tonul pasional este abandonat, iar perfecțiunea formei clasice rezonează cu marile teme ale existenței umane: iubirea, moartea, cunoașterea, autocunoașterea.

Lirism subiectiv – eul romantic

Confesiunea lirică realizată în tonalitate de rugă, odă și elegie susține **lirismul subiectiv**, diferiți indici ai persoanei (pronume și verbe la persoana I), ai timpului (timpurile verbale și adverbe deictice de timp) și ai spațiului (pronume demonstrative, adverbe deictice de loc) fiind mărcile prezenței vorbitorului. Raportul dintre eul romantic și iubire redă *„coborârea în suferința umană"* (D. Popovici) din postura abstrasă a geniului. Unele sintagme devin emblematice și concentrează **ipostazele lirice**: *pururi tânăr, ochii mei nălțam visători, steaua singurătății, suferință... dureros de dulce, nepăsare tristă, pe mine mie redă-mă.*

Compoziție

Tragismul stării poetice este accentuat de **compoziția** de factură romantică, bazată pe **antiteza** între nepăsare și tulburare, între detașare apolinică și trăire dionisiacă, între eternitate/ moarte și temporalitate/ viață.

Antiteza romantică

Urmărind dispunerea timpurilor verbale în cele cinci strofe, se constată că poezia înfățișează un ciclu existențial complet, în **patru secvențe poetice**: atitudinea contemplativă din trecut (strofa I), întâlnirea cu experiența fundamentală, factor perturbator al vechii stări de grație (strofa a II-a), prezentul trăirii (strofa a III-a și a IV-a), proiecția în viitor/ ruga de mântuire (strofa a V-a).

Secvențe poetice

[1] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978.

Incipitul sintetizează atitudinea fundamentală din poem și surprinde prin esențializarea clasică a ideii poetice, prin structura sa morfologică (o înlănțuire de trei verbe la moduri diferite și două adverbe), prin deschiderea cu o negație: *„Nu credeam să-nvăț a muri vrodată." A crede, a învăța* și *a muri* sunt verbe definitorii pentru condiția umană. Absența verbului *a iubi* din versul inițial pregătește apariția bruscă, neașteptată a sentimentului, redată succint în versurile din strofa a II-a: *„Când deodată tu răsărișI în cale-mi/ Suferință, tu, dureros de dulce..."* Suferința mistuitoare, dar nenumită în versurile ***Odei***, ar putea fi înțeleasă ca fiind iubirea-pasiune, dar oximoronul *„suferință... dureros de dulce"* poate semnifica și inspirația creatoare a poetului, de unde cele două chei posibile de lectură (iubirea și creația), care însă nu se exclud. Alegem prima interpretare deoarece iubirea-pasiune este însoțită de suferință și de tentația morții ca izbăvire (Eros și Thanatos).

Imaginarul poetic romantic

Poza romantică a geniului însingurat, din **prima secvență poetică** – *„Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi"* – însetat de cunoaștere absolută, detașat de trăirile lumii este înlocuită cu imaginea omului muritor suferind din iubire. Chemarea trăirii dionisiace anulează liniștea apolinică. Ca în ***Luceafărul***, coborârea în teluric este răspunsul la chemarea iubirii.

Pierderea singurătății înseamnă pierderea de sine, de unde suferința exacerbată și arderea, sugerate prin comparația cu personajele mitologice, în **cea de-a treia secvență poetică**: *„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării."* Prezența elementelor primordiale, în antiteză și hiperbolă, sugestia titanismului, inversiunile, triplul epitet al verbului *ard* susțin lamentația geniului în ipostaza de bărbat îndrăgostit. Cele două strofe ale secvenței se realizează simetric, prin paralelism sintactic, astfel: primele două versuri evocă suferințele, iar ultimele două cuprind o negație explicită, respectiv, o negație implicită ca răspuns al interogației retorice care încheie strofa a patra.

Comparația clasică, de tip homeric, redă scindarea declanșată de iubire și anularea reciprocă a celor două euri simbolizate în poem de Nessus și Hercul, de unde pierderea de sine și agonia: *„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări..."*

Ultima secvență poetică relevă nevoia de unificare a sinelui după trăirea mistuitoare a erosului. Reintrarea în starea de *nepăsare tristă* sau în nemurirea rece se poate realiza prin moarte, care se câștigă prin cunoaștere de sine. Ultimele versuri fac din poem o rugă de mântuire, de intrare în moarte a ființei însetate

de absolut, după parcurgerea ultimei etape de inițiere în viață, cunoașterea de sine: *„Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!"* Cele trei forme pronominale de persoana I singular și metafora *„nepăsare tristă"* amintesc de asumarea condiției geniului din finalul ***Luceafărului*** – *„Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece"*, dar cu o raportare diferită la moarte, pentru că în ***Odă*** *„Eroul liric... este... expresia pură a condiției umane"*[2].

Limbaj și expresivitate a textului poetic

Expresivitatea nivelului morfo-sintactic

Procedee artistice

Limbajul poetic din ultima etapă de creație este mai rafinat, mai simplu, susținând forța incantatorie a cântecului de iubire și de moarte. Se remarcă **expresivitatea unor structuri morfologice și sintactice** precum: mărcile prezenței vorbitorului (indici ai persoanei, ai timpului și ai spațiului, dativul posesiv: *„manta-mi"*, *„cale-mi"*, *„piară-mi"*), rolul adverbelor, negațiile, frecvența adjectivelor și a substantivelor, în prima strofă, în portretul romantic al geniului, *„sintaxa ciudată"* a versului incipit (cf. N. Stănescu) ș.a.

„Scuturarea podoabelor retorice", cum caracterizează exegeza eminesciană limbajul poetic de maturitate, înseamnă modificarea funcției sau substituirea figurilor semantice prin **figuri de construcție și de sunet**: paralelismul sintactic din strofa a III-a și a IV-a, interogația și exclamația retorică, inversiunea (*„pururi tânăr"*), antiteza. Dintre **figurile semantice** se utilizează epitetul multiplu *„jalnic ard de viu"*, oximoronul *„suferință... dureros de dulce"*, metafora rară (*„nepăsare tristă"*).

Elemente de prozodie

Modelul Antichității este cultivat nu doar la nivelul lexico-semantic, numele mitologice (*Nessus, Hercule, Pasărea Phoenix*) fiind purtătoare de semnificații în textul poetic, ci și la nivelul versificației. Specificul **prozodic** menționat încă din titlu (***în metru antic***) conferă poemului o sonoritate aparte, de incantație magică, care transmite suferința provocată de iubirea-pasiune. Metrul antic (metru întâlnit în versuri lipsite de rimă, dar în care alternanța silabelor lungi cu silabe scurte are ca efect solemnitatea tonalității) se realizează în strofa safică (specifică poeziei antice grecești, este formată din trei versuri de unsprezece silabe, alcătuite din doi trohei și un dactil cu alți doi trohei și un vers adonic, alcătuit din cinci silabe, un dactil și un troheu).

CONCLUZIE

Poem în care se întâlnesc elemente clasice și romantice, în sensul că idei, atitudini, teme, motive romantice (singurătatea, visul, moartea ca mântuire, condiția geniului) sunt exprimate fără retorism sau emfază, ***Odă*** (***în metru antic***) respectă modelul Antichității la nivel formal.

[2] Ioana Em. Petrescu, op. cit.

(3) Alegerea textului ilustrativ: ***Floare albastră*** de Mihai Eminescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	Poemul ***Floare albastră***, scris în 1872 și publicat în 1873 în revista ***Convorbiri literare***, este o capodoperă a lirismului eminescian din etapa de tinerețe, *„un nucleu de virtualități"* menite să anunțe marile creații ulterioare, culminând cu ***Luceafărul***.
	IPOTEZA Dezvoltare a unui motiv poetic european într-o viziune lirică proprie, ***Floare albastră*** poate fi considerată o poezie-nucleu a romantismului eminescian.
Încadrare în curent literar și în specie literară	**FORMULAREA ARGUMENTELOR** Viziunea romantică e dată de temă, de motivele literare, de atitudinea poetică, de asocierea speciilor: poem filozofic (meditație), eglogă (idilă cu dialog) și elegie.
Tema	**ARGUMENTARE** La romantici **tema iubirii** apare în corelație cu **tema naturii**, pentru că natura vibrează la stările sufletești ale eului. ***Floare albastră*** aparține acestei teme și reprezintă **ipostaza iubirii paradisiace**, prezentă în idilele eminesciene din acee[a] perioadă de creație, ***Sara pe deal***, ***Dorința***, ***Lacul***, ***Povest[e] teiului***, sau în secvența idilică din ***Luceafărul***. Depășește însă cadrul unei idile, implicând **condiția geniului**.
Elemente de compoziție în textul poetic	***Floare albastră*** își are punctul de plecare în mitul romantic al aspirației către idealul de fericire, de iubire pură, întâlnit și la Novalis sau Leopardi. **Motiv romantic** de largă circulație europeană, *floarea albastră* simboliza în romanul ***Heinrich von Ofterdingen*** de Novalis *„tendința spre infinit, năzuința de a atinge îndepărtata patrie a poeziei"*[1], iar în opera lui Leopardi, voința lirică de a naufragia în infinit. Simbolul florii albastre, regăsit și în alte texte eminesciene, ***Călin (file din poveste)***, ***Sărmanul Dionis***, dobândește aici valoare polisemantică: aspirație spre fericirea prin iubire, chemare a lumii fenomenale, nostalgie a iubirii ca mister al vieții, opoziție ireductibilă între lumea caldă, efemer-terestră, și lumea rece a ideilor, a cunoașterii absolute. În creația eminesciană, *albastrul* este culoarea infinitului, a marilor depărtări, a idealului, iar *floarea* simbolizează viața, ființa păstrătoare a dorințelor dezvăluite cu vrajă.
Motiv romantic/ element de recurență	

[1] D. Popovici, ***Poezia lui Mihai Eminescu***, Ed. Tineretului, București, 1969.

Relații de opoziție

Poezia se structurează în jurul unei serii de **opoziții**: eternitate/ moarte – temporalitate/ viață, masculin – feminin, detașare apolinică – trăire dionisiacă, abstract – concret, vis – realitate, aproape – departe, atunci – acum.

Compoziția romantică se realizează prin alternarea a două planuri, de fapt confruntarea a două moduri de existență și ipostaze ale cunoașterii: lumea abstracției și a cunoașterii absolute, infinite – lumea iubirii concrete și a cunoașterii terestre. Celor două lumi li se asociază două ipostaze umane (masculin – feminin) sau portrete spirituale (geniul – făptura terestră). Ca în lirismul de măști, eul liric împrumută pe rând cele două ipostaze, masculin – feminin, el – ea, într-un dialog al *„eternului cu efemerul"*, care implică *„o muzicalitate proprie fiecărei serii de simboluri, una ca și inumană, derivată din rotirea astrelor, alta patetică și adesea sentimental-glumeață, ritmată de bătăile inimii omenești"*[2].

Relații de simetrie

Simetria celor patru secvențe poetice este susținută de monologul liric al fetei, care exprimă termenii antinomici (lumea lui – lumea ei), punctat de cele două reflecții ulterioare ale bărbatului. Monologul fetei ia, în primele trei strofe, forma reproșului și conține simbolurile eternității-morții configurând imaginea lumii reci a ideilor abstracte. Meditația bărbatului, din strofa a patra, anticipează idea din final, *„Totuși este trist în lume!"*, și segmentează monologul fetei, care se continuă cu chemarea la iubire în spațiul terestru, cadru natural paradisiac.

Incipit

Prima secvență poetică (strofele I-III) înfățișează lumea rece a ideilor, **lumea lui**. Monologul fetei începe cu **reproșul** realizat prin adverbul *„iar"*, plasat la începutul poeziei. Tonul adresării este familiar, într-un aparent dialog, unde alternează propoziții afirmative și negative, interogative și exclamative. Termenii populari *„încalte"*, *„nu căta"* susțin adresarea familiară, iar cele două apelative, *„sufletul vieții mele"* și *„iubite"*, dispuse simetric la începutul și la sfârșitul primei intervenții a fetei, exprimă iubirea sinceră.

Limbaj și expresivitate a textului poetic

Universul spiritual în care geniul este izolat, se configurează prin enumerația simbolurilor eternității morții în prima strofă – *„Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?"*. Aspirația spre cunoaștere absolută este sugerată de metafora *„râuri în soare/ Grămădești-n a ta gândire"* și de mișcarea ascensională. Domeniul cunoașterii guvernat de timpul infinit este definit prin atributele: misterul genezei – *„întunecata mare"* – universul de cultură – *„câmpiile Asire"* – și universul de creație umană proiectat **cosmic** – *„Piramidele-nvechite/ Urcă-n cer vârful lor mare."*

Imaginarul poetic

[2] Vladimir Streinu, ***Floare albastră și lirismul eminescian***, în ***Studii eminesciene***, București, 1971.

Avertismentul final *„Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!"*, deși este rostit pe un ton șăgalnic, cuprinde un adevăr: împlinirea umană se realizează doar prin iubire, în lumea terestră. De asemenea se impun cele două categorii antinomice, a departelui și a aproapelui (cf. Ion Negoițescu), dezvoltate ulterior în seria de opoziții din poem. Izolarea, singurătatea, aspirația spre cunoașterea absolută și imposibilitatea fericirii terestre sunt atribute ale geniului, sugerate aici pe un ton cald, dar dezvoltate mai târziu, în poemul-sinteză, ***Luceafărul***.

A doua secvență poetică (strofa a patra) constituie **meditația bărbatului** asupra sensului profund al unei iubiri rememorate. Notarea unei stări de spirit *„Eu am râs, n-am zis nimica"* se realizează prin folosirea mărcilor gramaticale ale eului, verbe și pronume la persoana I singular – *„eu"*, *„am râs"*, *„n-am zis"* – și a verbelor la trecut – *„Ah! ea spuse adevărul"*.

A treia secvență poetică conține strofele V-XII. Monologul fetei continuă cu o **chemare la iubire** în **lumea ei, în planul terestru**: *„Hai în codrul cu verdeață..."* Refacerea cuplului adamic (iubirea paradisiacă) necesită un spațiu protector, paradis terestru și un timp sacru.

Categoria aproapelui se realizează la nivelul imaginarului poetic din elementele contingentului care compun un cadru ideal, un spațiu idilic. Cadrul natural se realizează prin motive romantice frecvente în erotica eminesciană: codrul, izvoarele, valea, balta, luna etc. Natura de început de lume, spațiu nealterat de prezența umană, cu atributele sălbăticiei în viziune romantică, *„Stânca stă să se prăvale/ În prăpastia măreață"*, asociază imagini vizuale și auditive: *„Und-izvoare plâng în vale."*

Natura ocrotitoare a cuplului adamic – *„Acolo-n ochi de pădure/ [...] / Vom ședea în foi de mure"* – are atributele spațiului sacru, prin sugestia centrului (*„ochi de pădure"*, *„balta cea senină"*) și componenta axială, cu simbolul trestiei (*„trestia cea lină"*).

Idealul de iubire se proiectează într-un paradis terestru. Abundența vegetației și regimul diurn se exprimă prin sugestia cromatică a verii: verde, roșu, auriu. Căldura zilei de vară se află în rezonanță cu pasiunea chemării, cu iubirea împărtășită: *„Și de-a soarelui căldură/ Voi fi roșie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul/ Să-ți astup cu dânsul gura."* Femeia este o apariție de basm (*„de-aur părul"*), șăgalnică (*„Ș-apoi cine treabă are?"*), senzual-naivă (*„Eu pe-un fir de romaniță/ Voi cerca de mă iubești"*) și cu gesturi gingașe (*„Dulce netezindu-mi părul"*).

Chemarea la iubire organizează secvența poetică gradat, într-un scenariu/ ritual erotic cu etapele: descrierea naturii umanizate, invitația în peisajul rustic și intim, conversația ludic-erotică, jocul erotic/ „încercarea" iubirii pe un fir de

romaniță (natura ca martor al iubirii), portretul fetei ca o zeitate terestră, gesturile de tandrețe, sărutul, îmbrățișarea, întoarcerea în sat, despărțirea.

Trecerea de la regimul diurn la cel nocturn sugerează, în corespondența iubire – natură, trecerea de la peisajul intim – rustic (senzualitate și seducție) la peisajul feeric, cu accentuarea intimității (sentiment împărtășit/ cuplu arhetipal): *„Pe cărare-n bolți de frunze,/ Apucând spre sat în vale,/ Ne-om da sărutări pe cale,/ Dulci ca florile ascunse."*

Vorbirea populară (*„mi-i da"*, *„te-oi ținea"*, *„nime"*, *„ș-apoi"*), limbajul familiar, cu alternarea persoanei I și a II-a a verbelor și a pronumelor, și tonul șăgalnic dau chemării impresia de sinceritate și prospețime juvenilă: *„Cui ce-i pasă că-mi ești drag?"*. Verbele la indicativ viitor (*„vom ședea"*, *„voi cerca"*, *„voi fi roșie"*, *„mi-oi desface"*) sau conjunctiv (*„să-ți astup"*) proiectează în viitor visul de iubire, aspirația spre fericire terestră. Idila este de fapt o reverie.

Spre deosebire de alte idile eminesciene, aici femeia este aceea care adresează chemarea la iubire; ea încearcă atragerea bărbatului în paradisul naturii, ca aspirație spre refacerea cuplului adamic, a perfecțiunii umane primordiale redate de mitul androginului. În schimb, ființa poetică se află în ipostaza demonului, investit cu o cunoaștere daimonică, în accepție platoniciană, condamnat la singurătate și la neputința de regăsire a paradisului pierdut. Astfel idila ***Floare albastră*** face trecerea de la ipostaza paradisiacă a iubirii la cea demonică din ***Înger și demon*** sau ***Luceafărul***.

Ultima secvență poetică (strofele XIII-XV) este a doua intervenție a vocii lirice din strofa a patra, continuare a meditației bărbatului asupra acestei iubiri trecute pe care o proiectează acum în ideal și amintire. Cadrul obiectiv al idilei se încheie cu despărțirea, iar în planul subiectiv, se accentuează lirismul.

Trăirea dionisiacă, simbolizată de ipostaza feminină, este înlocuită de detașarea apolinică (ipostaza masculină) și de asumarea sentimentului de tristețe. Verbele la timpul trecut (*„stam"*, *„te-ai dus"*, *„a murit"*) susțin decalajul temporal și tonalitatea elegiacă. Contrastul dintre vis și realitate, ca și incompatibilitatea dintre cele două lumi care o clipă s-au întâlnit în iubire pentru ca apoi să se reașeze în limitele lor sunt sugerate de versul final, de o dulce tristețe – *„Totuși este trist în lume!"*.

Tipul de lirism

În ***Floare albastră*** se realizează **lirismul subiectiv**, dar ca în lirismul de măști, eul liric împrumută pe rând, cele două ipostaze, **masculin – feminin**. Mărci ale subiectivității sunt pronume și verbe la persoana I și a II-a, singular, dativul posesiv („albastra-*mi*").

Percepția **principiului masculin** asupra femeii înregistrează mai multe trepte ale cunoașterii erotice, sugerate prin modificarea apelativelor/ a calificărilor acesteia, de la *„mititica"* (iubirea ca joc), la *„Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!"* (asumarea iubirii-pasiune), la *„dulce minune"* (iubirea ca mister al vieții) și până la chemarea nostalgică din final *„Floare-albastră! floare-albastră!..."* (idealul de iubire). Trecerea de la concret la abstract se realizează stilistic prin trecerea de la epitet la metaforă și apoi la simbol.

În timp ce **principiul feminin**, aflat în consonanță cu natura personificată, are ca atribute grația rustică și mișcarea, principiul masculin este contemplativ (*„Eu am râs, n-am zis nimica"*, *„Ca un stâlp eu stam în lună!"*) și meditativ (*„Totuși este trist în lume!"*).

Limbajul poetic

Limbajul poetic din prima etapă de creație stă sub semnul „podoabelor retorice". Stilul poeziei erotice este mai colorat, mai *imagé* decât ulterior. Imaginarul poetic se realizează cu ajutorul unei diversități de **figuri de stil** – epitetul: *„prăpastia măreață"*, *„trestia cea lină"*; personificarea: *„izvoare plâng în vale"*; comparația: *„roșie ca mărul"*, *„sărutări... dulci ca florile ascunse"*; inversiuni: *„de-aur părul"*, *„albastra-mi, dulce floare"*; metafora: *„râuri în soare"*, *„dulce floare"*; simbolul: *„floare albastră"*, *„ceruri nalte"*, *„întunecata mare"*; repetiția: *„Floare-albastră! floare-albastră!..."*.

Figuri de stil

Nivelul lexico-semantic

La **nivelul lexico-semantic**, cele două câmpuri semantice care polarizează opoziția structurală a poemului sunt cosmicul (*„stele"*, *„nori"*, *„ceruri nalte"*, *„râuri de soare"*, *„depărtare"*) și spațiul terestru (*„codru"*, *„izvoare"*, *„vale"*, *„pădure"*, *„baltă"*, *„trestie"*, *„foi de mure"*, *„romaniță"*, *„bolți de frunze"*, *„sat"*, *„al porții prag"*). Se utilizează termeni și forme populare, precum *„încalte"*, *„nu căta"*, *„vom ședea"*, *„oi desface"*, *„nime"*, iar limbajul familiar accentuează intimitatea.

Nivelul morfosintactic

Verbul este o categorie **morfologică** valorizată stilistic: verbele la prezentul etern redau lumea eternă a ideilor sau veșnicia naturii (în descriere); verbele la viitor proiectează aspirația spre iubire în reverie (în monologul fetei); verbele la trecut redau detașarea reflecției și distanțarea temporală (în meditația bărbatului).

Prozodie

Muzicalitatea aparte a poemului este conferită de **elementele de prozodie**, măsura de 8 silabe, rima îmbrățișată, ritmul trohaic ce sugerează starea idealistă, juvenilă. Se remarcă inovațiile la nivelul rimei (cuvinte rare: *„gândire"* – *„asire"*; părți de vorbire diferite: *„dispare"* – *„floare"*, *„noastră"* – *„albastră"*). De asemenea, la **nivel fonetic**, „armonia imitativă" redă concordanța între sonoritatea expresiei și ideea

exprimată; consoanele *ş, s, t* (în ultima strofă) sugerează tristeţea, iar *m, n* în rimă, nostalgia.

CONCLUZIE

Dezvoltare a unui motiv romantic de circulaţie europeană într-o viziune lirică proprie, poemul ***Floare albastră*** reprezintă o capodoperă a creaţiei eminesciene din etapa de tinereţe, purtând în germene marile teme şi idei poetice dezvoltate mai târziu în ***Luceafărul***.

II. Competenţa de evaluat

- Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea.
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

- Scrie un eseu argumentativ despre condiţia omului de geniu într-un poem romantic studiat, aparţinând lui Mihai Eminescu.
- Scrie un eseu în care să evidenţiezi teme şi motive romantice într-un poem de Mihai Eminescu.

III. Sugestii de redactare

Alegerea textului ilustrativ: ***Scrisoarea I*** de Mihai Eminescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
Contextul operei	Seria celor cinci ***Scrisori*** eminesciene cuprinde creaţii de maturitate, având ca model îndepărtat ***Epistolele*** şi ***Satirele*** poetului latin Horaţiu. Publicate în *Convorbiri literare*, ***Scrisorile***
Context cultural	alcătuiesc un ciclu unitar prin tematică, atitudine poetică şi modalităţi artistice. Ele au ca temă condiţia omului de geniu surprins în diferite ipostaze (cugetătorul/ *„bătrânul dascăl"*, poetul, geniul politic, relaţia geniului cu iubirea) şi sunt construite pe principiul romantic al antitezei dintre real şi ideal. Lirismul meditaţiei devine pretext pentru satiră. Atitudinea ironică specific romantică declanşează satira în poezia socială, dar constituie şi o manifestare a atitudinii filozofice.
Încadrare în curent literar şi în specie literară	**IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR** Publicată în 1881, în *Convorbiri literare*, ***Scrisoarea I*** este un poem filozofic de factură romantică. Deşi scrisoarea/ epistola este o specie clasică, poemul aparţine **romantismului** prin

Titlu	armonizarea diferitelor teme şi motive literare, prin înlocuirea destinatarului concret al scrisorii cu unul abstract (cititorul), de unde retorismul versului amplu, prin atitudinile poetice, ironie, antiteza ca procedeu compoziţional, prin asocierea speciilor: poem filozofic cu elemente de meditaţie, satiră socială, elegie, imn, pastel.
Surse de inspiraţie	Sursele poemului sunt diverse, de la filozofia şi mitologia indiană (***Imnul Creaţiunii*** din ***Rig-Veda***), greco-latină şi creştină, la surse filozofice preferate de romantici (Schopenhauer, Kant, Hegel) şi la teoriile ştiinţifice ale vremii (teoria cosmogonică susţinută de Kant şi Laplace).
Antiteza romantică	**ARGUMENTARE** Termenii **antitezei** din ***Scrisoarea I*** sunt, pe de o parte, condiţia omului superior şi limitele lumii comune, iar pe de altă parte, iluziile specific umane şi supremaţia morţii, concentrate în versurile cu rol de laitmotiv: *„Deşi trepte osebite le-a ieşit din urna sorţii/ Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!"* Astfel că întregul poem apare ca o meditaţie pe tema deşertăciunii din filozofia Ecclesiastului (*Vanitas vanitatum, omnia vanitas*), pentru care Eminescu alege ca premisă condiţia omului de geniu.
Tema	**Tema** romantică a poemului este condiţia geniului în raport cu timpul, cunoaşterea şi lumea comună.
Compoziţie	Cele două ipostaze ale omului superior determină cele **două părţi** ale poemului: **meditaţia filozofică** pe tema raportului cu timpul şi cunoaşterea, incluzând aici cosmogonia ca expresie a capacităţii vizionare nelimitate a geniului, respectiv, **satira** pe tema relaţiei cu societatea/ lumea comună şi posteritatea. **Structura** poemului se realizează astfel în jurul imaginii *„bătrânului dascăl"* şi include **cinci tablouri** organizate circular, încadrate de motivul lunii, peisajul lunar fiind umanizat prin motivul contemplaţiei.
Partea I. Meditaţia filozofică **Primul tablou/ incipitul**	**Primul tablou** (versurile 1–6)/ **incipitul** constituie preludiul amplului poem: prin harul lunii, în cadru nocturn, ieşirea eului poetic (ipostază a eului individual) din realitatea imediată, din timpul care curge şi intrarea într-o altă stare, în lumea visului. Atmosfera romantică este susţinută de motivele romantice: luna, seara, timpul bivalent, contemplaţia, visul. Cadrul favorabil meditaţiei este *„sara"*. **Motivul timpului bivalent** include timpul individual, redat prin simboluri ale omenescului şi perisabilului – *„gene ostenite"*, *„ceasornicul"*, *„lumânare"* – şi pe cel universal, etern, desemnat de metafora *„lunga timpului cărare"*, dar şi de **motivul lunii** (simbol asociat cu noaptea, imaginaţia, visul, memoria) – *„Luna varsă peste toate voluptoasa*

ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate". Prin desprinderea din realitatea imediată, luna aduce o altă realitate, a visului, nesupusă trecerii timpului, care instaurează amintirea/ memoria.

Eul liric - forme

Motivul contemplației a determinat observațiile criticului Tudor Vianu asupra atitudinilor și a formelor **eului liric** în poemul eminescian. Schimbarea persoanei verbale, de la persoana I singular (*suflu*) la persoana a II-a singular (*dai*), iar apoi la persoana I plural (*simțim*) sugerează dilatarea eului poetic individual până la eul general, o entitate metafizică impersonală, conștiință a întregii umanități.

Al doilea tablou

Al doilea tablou (versurile 7–38) se deschide cu o invocație către lună ca astru tutelar, în același timp în ipostaza acvatică și uranică: *„Lună, tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci/ Și gândirilor dând viață suferințele întuneci."* „Ochiul" contemplativ al lunii reflectă imaginea panoramică a lumii într-o mișcare lentă, descendentă, de la spațiul cosmic etern (*„a lumii boltă"*) la simboluri ale infinitului teluric și acvatic (*„mii pustiuri"*, *„câți codri"*, *„mii de valuri"*, *„mișcătoarea mărilor singurătate"*), iar apoi se restrânge treptat la spații ale umanului (*„țărmuri"*, *„palate și cetăți"*, *„case"*) pentru a surprinde diferite ipostaze umane: *„Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!"* Luna dobândește atribute umane, devenind adăpost al visării romantice și simbol al cunoașterii prin reflectare: *„Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!"* Se observă metonimia ce denotă omul ca ființă gânditoare și personificarea lunii.

Motivul lunii

Meditația asupra condiției umane

Meditația asupra condiției umane surprinde diferitele ei ipostaze prin aglomerarea de antiteze, enumerație și individualizări, care însă nu anulează **ideea** centrală a poemului, preluată de la Schopenhauer, a **identității oamenilor în fața morții**: *„Deși trepte osebite le-a ieșit din urna sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!"* Prin antiteză sunt înfățișate cele două tipuri umane fundamentale în concepția lui Eminescu: tipul practic, activ (fantele, negustorul) și tipul contemplativ (pedantul, *„bătrânul dascăl"*). Opțiunea poetului romantic merge spre ultimul tip uman, iar portretul *„bătrânului dascăl"* se realizează prin o serie de antiteze: cu pedantul, care caută adevărul în aparențe, în cele trecătoare, cu negustorul, prin exploatarea polisemiei verbului *„a socoti"*, cu lumea comună, prin satira indirectă la adresa acesteia în versurile care surprind condiția materială a geniului – *„Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi/ Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi."*

Condiția omului superior - portretul *„Bătrânului dascăl"*

Condiția omului superior se rezumă în versurile *„Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic/ Universul fără margini e în degetul lui mic"*, care cuprind antiteza cea mai importantă din

portretul *„bătrânului dascăl"*, și anume între puterea de cuprindere a Universului prin cugetare și derizoriul existenței fizice, faptul că este muritor. Din acest punct, aproape tot poemul este dezvoltarea acestei contradicții, atât cosmogonia ca ilustrare a superiorității geniului dată de forța cugetării, de capacitatea de cunoaștere, cât și satira la adresa posterității, provenită din contrastul dintre drama cugetătorului, moartea ca limită fizică, și burlescul gloriei postume. Înainte de a ajunge la satiră, Eminescu argumentează superioritatea geniului prin cosmogonie.

Comparația cu eroul mitologic Atlas și hiperbola conferă *„bătrânului dascăl"* statutul de *„centru spiritual al lumilor al căror cifru îl stăpânește prin înțelegerea numărului sacru"* (Ioana Em. Petrescu): *„Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr."*

Tabloul al treilea - cosmogonia

În **tabloul al treilea** (versurile 39–86), se întâlnesc cele două **mituri** specifice operei eminesciene (potrivit lui Eugen Simion) valorificate în poem: mitul nașterii și al morții universului și mitul creatorului (al omului de geniu). Cosmogonia și escatologia sunt înfățișate ca proiecție a gândirii geniului, fiind introduse de motivul lunii (element recurent), care constituie cadrul favorabil meditației.

Vastul tablou cosmogonic este alcătuit din mai multe secvențe ce sugerează ciclicitatea existenței Universului însuși: haosul primordial (versurile 41–50), geneza și evoluția macrocosmosului (versurile 51–60), prezentul redat în antiteză cu celelalte secvențe ale tabloului, prin satirizarea microcosmosului (versurile 61–74), stingerea cosmică/ apocalipsa (versurile 75–85) și reintrarea în *eterna pace*, după care este posibilă o nouă geneză, un nou ciclu cosmic.

Haosul primordial

Meditația cosmogonică valorifică, în articulări romantice, concepția indică, cu elemente din filozofia lui Schopenhauer. *„Iubirea – sămânță de lumini"* e germenele universului *„născut prin forță din chinul focului"*, care creează lumea din haos, din starea precosmică redată în viziunea mitică în ***Imnul Creațiunii*** din ***Rig-Veda***: *„Atunci nici Neființă n-a fost și nici Ființă,/ Căci nu era nici spațiu, nici cer și nici stihie./ Avea stăpân și margini pe-atuncea Universul?/ Avea adânci prăpăstii?/ Dar mare? Nu se știe./ N-a fost nici Nemurire, căci Moartea nu-ncepuse./ [...] / Însă Ceva în lume – Unicul se ivi./ [...] / Un sâmbure: Iubirea – sămânță de lumini..."* Limbajul poetic eminescian își găsește propriile resurse (serii antitetice, repetiții, interogații retorice, valoarea expresivă a negației, paradoxul) pentru a reda conceptul de neființă, starea de increat, abisul, neantul, nimicul, prin expresii de o rară plasticitate: *„La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă / [...] / Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?/ N-a*

fost lume priceputǎ şi nici minte s-o priceapǎ,/ Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,/ Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochiu care s-o vază./ [...] */ Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!...*" Marile întrebări ale geniului despre naşterea lumii sunt redate în suita de metafore cu caracter hiperbolic: „*Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?*" Metaforele „*eterna pace*", „*negura eternă*" şi „*noaptea nefiinţei*" desemnează **haosul primordial**.

Geneza

Geneza este înfăţişată solemn şi lapidar, apelând la viziunea din ***Rig-Veda***, dar şi la teoriile ştiinţifice (teoria Kant-Laplace, teoria *big-bang*-ului): „*Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl*", iar forţa germinativă a sămânţei este redată prin antiteza „*Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii...*". Anafora (repetarea adverbului „*de-atunci*" la începutul a trei versuri succesive), enumeraţiile („*De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii*"), antiteza întuneric–lumină, metafore de o rară plasticitate („*colonii de lumi pierdute*", „*sure văi de chaos*", „*roiuri luminoase*") conturează imaginea cosmogonică, atracţia forţei creatoare ca mişcare stihială, în noţiuni de materie, imagini terestre. Ideea schopenhaueriană „voinţa oarbă de a trăi" este redată de metafora „*dor nemărginit*": „*Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit.*"

Imaginarul poetic romantic

Prezentul - microcosmosul

Dacă macrocosmosul, cu stihiile şi galaxiile/ lumile lui, stă sub semnul infinitului („*roiuri luminoase izvorând din infinit*"), meditaţia cugetătorului se opreşte **în prezent** asupra lumii noastre, **a microcosmosului**, guvernat de timpul ireversibil ca semn al zădărniciei, de unde ironia: „*Iar în lumea asta mare, noi, copii ai lumii mici, / Facem pe pământul nostru muşunoaie de furnici;/ Microscopice popoare, regi, oşteni şi învăţaţi/ Ne succedem generaţii şi ne credem minunaţi*".

Tabloul escatologic

Motivul literar al vieţii ca vis „*Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric...*" conduce meditaţia geniului asupra existenţei cosmice, la momentul extincţiei universale: „*Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;/ Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi/ Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ...*" **Tabloul apocalipsei** se realizează printr-o diversitate de procedee artistice (antiteza, personificarea, epitetele şi comparaţia referitoare la soare, repetiţia adverbului „*cum*" şi enumeraţia care surprind ieşirea planetelor din ordinea cosmică), care plasticizează concepţia escatologică ştiinţifică. Personificarea „*Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie*" exprimă concentrat moartea cosmosului, supus unei existenţe ciclice: „*Şi în noaptea nefiinţii totul cade, totul tace, / Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...*"

Reintrarea în „eterna pace"

Partea a II-a.

Satira

Interludiul gnomic

Partea a doua a poemului, **satira** pe tema relaţiei geniului cu posteritatea, este deschisă de un **interludiu gnomic** (versurile 87–96) referitor la sensul destinelor umane. În limbaj aforistic, sentenţios, sunt redate idei din filozofia indică („*Unul e în toţi, tot astfel precum* una *e în toate*") şi din filozofia schopenhaueriană („*Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?...*"), care susţin motivul central al poemului şi al acestei secvenţe, preluat din filozofia Ecclesiastului (*Vanitas vanitatum, omnia vanitas*). Ca în oricare secvenţă a meditaţiei asupra condiţiei umane, se regăsesc motivele literare *fugit irreparabile tempus, fortuna labilis* şi *vanitas-vanitatum*.

Satira propriu-zisă

De la imaginea omenirii aflate, indiferent de treapta socială, în chinuita căutare a unui sens al existenţei („*De a vieţii* lor *enigmă îi vedem pe toţi munciţi*"), se trece la **satira propriu-zisă** (versurile 97–144), care înfăţişează soarta „*bătrânului dascăl*", zădărnicie a măreţiei şi a gloriei sub semnul dublu, al neînţelegerii mărunte şi vulgare a posterităţii, dar şi sub acela al morţii depline. Într-o lume limitată, meschină, iluziile deşarte ale cugetătorului care vede în nemurire o binemeritată recunoaştere din partea posterităţii („*De-oi muri – îşi zice-n sine – al meu nume o să-l poarte/ Secolii din gură-n gură şi l-or duce mai departe*") sunt supuse ironiei romantice, izvorâte din luciditate, dar şi amărăciunii – „*O, sărmane!* [...] */ Şi când propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost/ O să-şi bată alţii capul s-o pătrunză cum a fost?*" Imposibilitatea cunoaşterii propriei vieţi, pentru că singura clipă a existenţei este cea prezentă (idee schopenhaueriană), lasă în seama posterităţii limitate şi meschine aprecierea operei omului superior. Portretul cercetătorului pedant, schiţat şi în tabloul al doilea, capătă accente de sarcasm: „*Şi te-o strânge-n două şiruri, aşezându-te la coadă/ În vro notă prizărită sub o pagină neroadă.*"

Pesimismul schopenhauerian se regăseşte în versurile care afirmă egalitatea oamenilor în faţa morţii: „*Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfărâmi... orice-ai spune,/ Peste toate o lopată de ţărână se depune./ Mâna care-au dorit sceptrul universului şi gânduri/ Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri.*" Tipul activ şi tipul contemplativ, ipostaze ale geniului, sunt redate prin metonimie (*mâna, gânduri*) şi hiperbolă.

Falsa solemnitate şi ipocrizia contemporanilor („*vrun mititel*") la funeraliile geniului, neînţelegerea posterităţii din „*satitel*") la funeraliile geniului, neînţelegerea posterităţii din „*savante adunări*" care „*aplaudă biografia subţire*", stârneşte sarcasmul în schiţarea unor portrete. Din indiferenţă, ipocrizie, incompetenţă, nepăsare şi rea-credinţă, posteritatea va ignora adevărata operă, numită prin metafora „*lumina ce în lume-ai revărsat-o*".

Ultimul tablou
Simetria compoziţională

Ultimul tablou reia elemente din cadrul romantic iniţial, cu motivele: luna, noaptea, visul, ceea ce conferă poemului **simetrie compoziţională**. Poemul se încheie cu imaginea lunii ca astru tutelar şi cu versurile laitmotiv: *„Şi pe toţi ce-n astă lume sunt supuşi puterii sorţii/ Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!"* Finalul este astfel o meditaţie lirică asupra acestei idei filozofice, cu elemente de pastel şi odă.

Limbaj şi expresivitate a textului poetic

Aparţinând etapei de maturitate poetică, în ***Scrisoarea I*** se observă preferinţa pentru figurile de construcţie (enumeraţia, repetiţia, interogaţia, invocaţia, antiteza, simetria) şi de sunet (aliteraţia: *„Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie"*). Ideile abstracte sunt redate prin metafore de o mare forţă de plasticizare (precum: *„negura eternă"*, *„colonii de lumi pierdute"*, *„sure văi de chaos"*, *„roiuri luminoase"*), metonimii (*„frunţi pline de gânduri"*), comparaţii dezvoltate (în versurile 69–71), epitete morale şi ornante (precum: *„bătrânul dascăl"*, *„universul cel himeric"*, *„ironică grimasă"*), personificarea elementelor naturii (luna, timpul etc.). În legătură cu măiestria artistică a limbajului din tabloul cosmogonic, Tudor Vianu afirmă: *„Limba română devine un instrument absolut docil în mâna lui magistrală şi poetul o foloseşte pentru a exprima gânduri şi viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească."*

Îmbinarea dintre naturaleţea limbajului popular şi expresia intelectualizată conferă accesibilitatea, prin limbaj, la un conţinut de idei de o mare profunzime. Renunţarea la abundenţa figurilor semantice înseamnă explorarea valorilor expresive ale nivelurilor limbajului poetic (fonetic, lexico-semantic, morfosintatic). De exemplu, exprimarea inedită din versurile 9 şi 10: atributul adjectival *„lumina ta fecioară"* cu formă de substantiv (cu sensul de *feciorelnică, pură*) şi pluralul arhaic *izvoară* în loc de *izvoare*, în rimă.

Elemente de prozodie

Dezvoltarea ideilor poetice în versuri ample, de 15–16 silabe, cu ritm trohaic, conferă retorismul romantic al meditaţiei şi al satirei. Inovaţia la **nivelul prozodic**, semnalată în epocă de Titu Maiorescu, constă în utilizarea unor rime rare, obţinute prin asocierea diferitelor valori morfologice: *recunoască-l/ dascăl* (verb şi pronume/ substantiv), *Iată-l/ Tatăl* (interjecţie cu valoare verbală şi pronume/ substantiv), *mititel/ el* (adjectiv substantivizat/ pronume personal) etc.

CONCLUZIE

Poem romantic prin fond şi expresie, ***Scrisoarea I*** redă condiţia geniului nefericit, într-o ţesătură de teme şi motive (luna, contemplaţia, visul, nocturnul etc.). Ideile filozofice dau naştere unor tonalităţi lirice diverse, expresie a amestecului de sentimente specific romantic, de la admiraţie pentru capacitatea de pătrundere a minţii omeneşti, la măreţia forţei creatoare a universului, până la pesimism, ironie, sarcasm, amărăciune. Antiteza romantică este principiul de construcţie al poemului, corelat cu prezentarea temei geniului: meditaţia şi satira. Retorismul versurilor ample susţine curgerea ideilor poetice în diversele tonalităţi: elegiacă, de odă sau satirică.

REALISMUL

I. Delimitări terminologice şi contextuale

Definiţie. Context istoric:

Curent literar-artistic manifestat, pe plan european, la mijlocul secolului al XIX-lea (aproximativ 1830–1880), care pune accentul pe **relaţia dintre artă şi realitate**.

Apariţia realismului este favorizată de contextul social-istoric (revoluţia industrială; consolidarea burgheziei; dezvoltarea presei) şi de factori culturali (curentul filozofic pozitivist, avântul deosebit al ştiinţei, îndeosebi al ştiinţelor naturii), dar care continuă să se dezvolte în forme specifice în secolul următor. Realismul este un curent polemic, apărut ca reacţie la romantism, respingând idealizarea, fantezia şi subiectivismul excesiv al acestuia.

Autori ai unor manifeste ale realismului sunt: Stendhal, în romanul ***Roşu şi negru*** (1830): *„...un roman e ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum bătut de multă lume"*; Balzac, *Prefaţa* la ***Comedia umană*** (1842): *„literatura e o oglindă completă a moravurilor sociale"*; pictorul Champfleury, articolul ***Realismul*** (1857).

Trăsături definitorii:

- reprezentarea veridică a realităţii, surprinsă obiectiv ca într-o *oglindă* (Stendhal, Balzac);
- interesul pentru aspecte ale societăţii burgheze a vremii, pentru moravurile unei epoci, pentru influenţa mediului asupra individului;
- teme preferate: averea, familia, parvenirea;
- obiectivitatea perspectivei narative, narator omniscient, omniprezent, detaşat;
- personaje tipice (reprezentative pentru diferite clase şi categorii sociale) în situaţii tipice; diversitate tipologică/ personaje care să *„concureze starea civilă"* (Balzac); destinul personajelor este condiţionat de *mediu, epocă, ereditate*;
- se impune ca tip uman caracteristic parvenitul, iar ca valoare banul sau poziţia socială dobândită prin avere, relaţii, înşelăciune, căsătorie, moştenire etc.;
- complexitatea umană; utilizarea unor tehnici ale **analizei psihologice**;
- limbajul este utilizat ca mijloc de individualizare a personajelor;
- descrieri minuţioase;
- tehnica detaliului veridic, semnificativ;
- scriitorii au o atitudine critică faţă de societate;
- stilul impersonal şi sobru;
- absenţa idealizării, respingerea lirismului;
- specii literare cultivate: roman, schiţă şi nuvelă psihologică; comedia şi drama.

Reprezentanţi:

Scriitorii realişti au cultivat mai cu seamă:

- specii narative: romanul (Balzac, Stedhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Dickens, Mark Twain), schiţa (Cehov), nuvela psihologică;
- specii dramatice: drama socială, psihologică, de idei (Cehov, Tolstoi, Ibsen); comedia (Gogol).

În România, autori precum Nicolae Filimon, Ioan Slavici, I.L. Caragiale au publicat scrieri realiste (romane, nuvele psihologice, comedii) în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar romanul realist s-a dezvoltat mai ales în perioada interbelică şi chiar după al Doilea Război Mondial (Liviu Rebreanu, G. Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Marin Preda etc.).

Naturalism – doctrină estetică aflată în strânsă relaţie cu realismul, care, având drept ţintă fidelitatea faţă de realitate, se concentrează cu predilecţie asupra aspectelor dure, brutale, ale acesteia, a cazurilor patologice, reducând adeseori fiinţa umană la datele sale strict biologice. Pentru scriitorul naturalist, importante sunt mai ales stările fizice ale individului, manifestările instinctuale datorate cel mai adesea unor dereglări organice de natură nervoasă, ereditatea şi mediul social fiind principalele cauze care influenţează comportamentul uman. Cel mai cunoscut scriitor naturalist a fost francezul Émile Zola. În literatura română, influenţe naturaliste se întâlnesc mai cu seamă în creaţiile lui I.L. Caragiale, Barbu Ştefănescu-Delavrancea şi Liviu Rebreanu.

Conceptul operaţional

Nuvelă – caracteristici: construcţie epică riguroasă, un singur fir narativ, personaje relativ puţine care gravitează în jurul unui personaj central, tendinţă de obiectivare prin atenuarea/ eliminarea prezenţei naratorului, posibilitatea unei clasificări tematice: istorică, psihologică, fantastică etc.

II. Competenţa de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (nuvela).
- Explicarea relaţiilor dintre opera literară studiată şi contextul cultural în care a apărut aceasta.

Cerinţe posibile:

(1) Realizează un eseu în care să prezinţi particularităţi ale nuvelei, prin referire la o operă studiată, aparţinând unui autor canonic.

(2) Realizează un eseu în care să argumentezi prezenţa unor trăsături realiste într-o proză narativă studiată, pornind de la o afirmaţie critică.

III. Sugestii de redactare

(1) Aplicație realizată pe baza nuvelei ***În vreme de război*** de I.L. Caragiale.

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

Context

Nuvela a apărut într-o revistă puțin cunoscută, *Gazeta sătenilor* din Râmnicul Sărat, în cinci numere consecutive (decembrie, ianuarie, martie, 1898–1899). A fost retipărită în volum de fiul scriitorului, Luca I. Caragiale, în anul 1915. Aparține, alături de ***O făclie de Paște***, ***Păcat***, ***Grand Hôtel „Victoria Română"***, unei serii literare noi, derivate din direcția realistă a creației scriitorului, naturalismul.

IPOTEZĂ

Încadrarea în curent literar

Prin afirmația *„Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I.L. Caragiale"*, Tudor Vianu îl plasează pe prozator în succesiunea povestitorilor români de tip realist, deși el depășește cadrul acestui curent. Nuvela psihologică ***În vreme de război*** se află **la granița dintre creația realistă** (înfățișează relația dintre mediu, personaj și comportament, propunându-și să dea cititorului impresia că universul ficțional este o oglindă exactă a realității) **și cea naturalistă** (patologia în relație cu ereditatea și mediul).

ARGUMENTARE

Temă

Criticul literar Paul Zarifopol considera, în ***Prefața*** la ediția I.L. Caragiale, ***Opere*** (1930), că **tema** nuvelei este *„istoria bucuriilor, grijilor și spaimelor treptate ale unui cârciumar, până la deplina înnebunire, pentru o pricină de avere mare."*

În ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent*** (1941), G. Călinescu întărea această afirmație: *„...lăcomia lui* [Stavrache] *este așa de mare și ideea de a înapoia averea atât de chinuitoare, încât se produce în el o dramă neașteptată. Ajuns la capătul ultim al încordării, înnebunește."*

Motivația transformării sale este depistată așadar de ambii exegeți, și de cei mai mulți comentatori ulteriori, în teama handicapului de a nu pierde averea rămasă de la fratele tâlhar. Dar, deși **patima pentru bani** a personajului este în afara oricărei discuții, **cauzele transformării sale psihice** sunt mai complexe.

Perspectivă narativă

Unghiul din care sunt percepute întâmplările este al unui narator martor, care descoperă alături de cititor ceea ce se întâmplă. Este însă doar o aparență, căci naratorul știe, evident, mai mult decât lasă a se vedea, păstrând controlul absolut asupra cititorului, și dezvăluindu-i treptat informațiile, astfel încât în niciun moment acesta să nu poată anticipa cursul acțiunii.

Construcția discursului narativ

Textul este construit din **trei părți**, fiecare dintre acestea alcătuite dintr-un număr de **secvențe inegale** ca întindere, delimitate de autor fie prin blancuri (rânduri albe), fie prin asteriscuri, ceea ce face ca discursul narativ să apară fragmentat. Această modalitate permite însă naratorului să dinamizeze acțiunea, prin selectarea doar a acelor momente din viața protagonistului care se dovedesc a fi cu adevărat importante pentru evoluția sa psihologică. Deși scriitorul își subintitulează textul *schiță*, termenul nu se referă la specie, ci doar subliniază faptul că *nuvela* își propune să *schițeze* comportamentul personajului, selectând acele momente pe care le consideră semnificative pentru destinul său. Tocmai de aceea, **firul narativ este discontinuu**, uneori zăbovindu-se îndelung asupra unor întâmplări care se derulează de-a lungul a doar câtorva ore și trecându-se rapid peste intervale de luni și chiar de ani, dacă în acel timp nu s-a întâmplat nimic important pentru a motiva transformarea protagonistului.

Relații spațiale și temporale

Acțiunea se desfășoară de-a lungul a circa cinci ani, în care este urmărită viața cârciumarului Stavrache. Totul începe în primăvara anului 1877 (**titlul** face aluzie la Războiul de independență, dar vremurile tulburi conotează și „tulburarea" psihică a cârciumarului), când Stavrache află pe neașteptate că fratele său, popa Iancu, este căpetenia unei bande de tâlhari care teroriza de ani buni întreaga regiune. *„Cetașii fuseseră prinși"*, iar el scăpase printr-un noroc. Era însă doar o chestiune de timp până va fi și el arestat și de aceea caută salvarea la fratele său mai mare. Și se pare că acesta chiar găsește soluția, sfătuindu-l să plece voluntar *„în război"*, evident, sub o altă identitate, cea a *domnului Iancu* Georgescu, *„un tânăr foarte voinic, frumos și curat, ras proaspăt – o înfățișare demnă și severă"*. **Stilul direct** alternează în această secvență cu **stilul indirect liber**, care, ca formulă mixtă de vorbire, permite „vocii" naratorului să interfereze cu vocea interioară a personajului. Este momentul în care se poate constata limpede trecerea de la perspectiva naratorului martor la cea a naratorului omniscient, care se va păstra până la sfârșitul nuvelei.

Titlu

Acțiune

Conflict

Conflictul este unul **interior**, în conștiința cârciumarului care înțelege că singurul mod de a stăpâni imensa avere a fratelui este ca acesta să moară. Cauza *grijilor și spaimelor sale* este așadar tocmai contradicția ce-i macină conștiința, între dorința de a-și ucide fratele și reprimarea acesteia. În fond, Caragiale

analizează aici cu mijloacele artei literare ceea ce psihiatrii numesc *complexul lui Cain*.

Secvențe narative:

Incipitul este brusc (*ex abrupto*), oferind totuși cititorului un minimum de informații necesare pentru înțelegea textului: loc, timp, personaje, intrigă.

Incipitul

Planul hangiului

Prima reacție a lui Stavrache la mărturisirea fratelui este explozivă și sinceră: *„Să fugi! să piei! să te-neci mai bine decât să pui mâna pe tine! în fundul ocnii îți putrezesc oasele!"* Onoarea familiei a fost pătată și vinovatul trebuie să ispășească. Ispita banilor încă nu se manifestă. În schimb, sosirea voluntarilor, în plină noapte, este un moment esențial în evoluția raporturilor dintre frați. Timpul în care își servește mușteriii îi oferă hangiului răgazul necesar realizării unui plan, căci *„fața i se luminează: înăuntrul frunții a scânteiat o mare inspirațiune."* Aparent este vorba de a-l salva, în realitate, după cum vom vedea ulterior, este **momentul construirii planului „crimei perfecte"**.

Sosirea celor două scrisori

Cele două secvențe oferă confirmarea ipotezei de mai sus. **Prima scrisoare** îl tulbură, întrucât îi contrazice credința că fratele era *„pierdut de-a binelea"*, așa cum sperase când îl sfătuise să plece voluntar *„în război"*. De aceea se și *„închisese în odăiță și deschisese nervos plicul"*: nu voia ca ochi străini să-i vadă reacția. O speranță însă tot îi mai rămâne, căci *„mototoli hârtia* [dar numai] *după ce privi bine data: în adevăr, scrisoarea era expediată cu trei zile mai-nainte de luarea Plevnei. Dar acuma..."*. **Cea de a doua scrisoare** pare a-i oferi liniștea, căci îi vestește *„moartea pe câmpul de bătaie a sublocotenentului Iancu Georgescu"*. Și va pleca *„repede"* la un avocat să afle cum poate intra cineva *„în stăpânirea averii unui frate bun pierdut, care n-are alt moștenitor"*.

„Vise rele"

Cele două **coșmaruri** nocturne ale lui Stavrache par a fi provocate de **incertitudinea privind moartea fratelui**, chiar dacă cea de a doua scrisoare era, în fond, un fel de „certificat de deces". De aceea ele conțin un element comun – fratele mai mare încearcă să-l ucidă pe mezin și nu reușește – și o replică-laitmotiv *„Gândeai c-am murit, neică?"*. Este, de asemenea, semnificativ că mezinul apare în cele două, și singure, ipostaze posibile: cea de ostaș (*sublocotenentul Iancu* Georgescu) și cea de ocnaș (popa Iancu).

„M-a trimis maica să-i dai de un ban gaz..."

Rolul episodului, aparent fără legătură cu firul narativ principal, al venirii fetiței sărmane după cumpărături modeste, este de a demonstra uriașa patimă pentru bani a hangiului. În acest moment, un amănunt anterior, *„suma de douăzeci și cinci de lei"*, calculată cu precizie și încasată de la grupul de voluntari tocmai în momentul când pusese la cale planul „uciderii" fratelui său, capătă o semnificație aparte. Omul atât de calculat, chiar și în acele momente speciale, cel care ține socoteala și

unei bucăți uscate de covrig și care încearcă să înșele un copil chiar și când trebuie să măsoare *„de un ban gaz și de doi bani țuică"*, este capabil, desigur, de orice pentru *„o avere mare"*.

Sosirea fratelui

Secvența sosirii reale a fratelui este asemănătoare cu acelea din vis, realizându-se tot în plan nocturn. Ca și acolo, apariția *„cainicului"* este neașteptată. Ca și acolo, încordarea hangiului sporește gradat și rapid, iar naratorul punctează aceste momente cu precizie: *„hangiul ascultă"*, *„hangiul zâmbi"*, *„hangiul începu să râdă"*. Și tot ca acolo, încearcă să-și ucidă fratele. Finalul nuvelei consemnează nebunia hangiului și resemnarea mezinului: *„N-am noroc!"*, recunoaște el.

Personajul principal

Protagonistul nuvelei, **Stavrache**, cârciumarul din Podeni, este o fire închisă, singuratică (nu are soție și nici copii), fără prieteni, singura sa pasiune fiind banii. O secvență sugestivă pentru conturarea firii lui este cea cu fetița sosită în miez de iarnă să cumpere *„de un ban gaz și de doi bani țuică"*. Este neglijent în tratarea clienților *„pârliți"* (pune țuică în sticla de gaz și gaz, în cea de țuică), necinstit (nu măsoară bine), are o patimă anormală pentru bani (este capabil să înșele un copil: încearcă să fure chiar și o fracțiune dintr-un ban; pe de altă parte, deși fetița vrea să cumpere pe datorie mărfuri de valoare infimă, o servește totuși, pentru că întrezărește un câștig cât de mărunt), este zgârcit (ține seama de cele mai lipsite de valoare lucruri din prăvălie și reacționează violent pentru a-și recupera „paguba", covrigul uscat pe care fetița îl văzuse uitat pe tejghea). Prin comparație putem bănui de ce anume ar fi capabil pentru o mare avere.

Trăsături

Mijloace și procedee de caracterizare

Relații cu alte personaje

Consecințele arghirofiliei (gr. „iubire de bani") în plan psihologic sunt redate în evoluția lui Stavrache de la lăcomie, potrivită pentru un cârciumar, la frământări obsesive (*„o veni?... n-o veni?"*), halucinații, frică, groază și până la nebunie, ceea ce ține de naturalism. Cazul patologic este motivat de mediu, dar și de ereditate, având în vedere că și fratele Iancu e stăpânit de patima banilor, fiind tâlhar ca preot și delapidator ca militar.

Artă narativă

Tudor Vianu observă ca particularități ale artei narative: stilul indirect liber, oralitatea, descrierile de natură. Limbajul nuvelei, ca de altfel al scrierilor realiste îndeobște, se caracterizează prin naturalețe și precizie. Limbajul personajelor nu iese în evidență în mod deosebit, fiind specific stilului colocvial, care presupune conversația liberă între persoane înrudite (sau cu un statut social apropiat, prieteni etc.). Totul este însă dublat de o extremă concizie, specifică de altfel întregii proze a lui Caragiale, în spiritul a ceea ce scriitorul exprimă sugestiv

într-o însemnare manuscrisă ce poate fi privită ca o adevărată deviză a sa: *„Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima – cât de mult!"*

CONCLUZIE

„Ceea ce pare să-l preocupe pe Caragiale este modul în care un om normal își pierde coerența sufletească sau mentală și se năruie sub presiunea unor factori care, în definitiv, ne amenință pe toți", afirmă Florin Manolescu. Din acest punct de vedere, nuvela ***În vreme de război*** se află **la granița dintre creația realistă** (care își propune să dea cititorului impresia că universul ficțional este o oglindă exactă a realității) **și cea naturalistă** (ce se concentrează cu predilecție asupra aspectelor dure, brutale, ale realității, a cazurilor patologice, reducând adeseori ființa umană la datele sale strict biologice).

(2) Aplicație realizată pe nuvela ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Contextul operei

Criticul George Călinescu evidențiază, în ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, caracterul **realist** al prozei lui Slavici: *„...opera este remarcabilă. Cu percepția justă numai când se aplică la viața țărănească, ea nu idealizează și nu tratează cazuri de izolare. [...] Limba... e un instrument de observație excelent în mediul țărănesc."* Afirmația criticului surprinde câteva trăsături realiste: lipsa de idealizare a vieții sociale rurale, tipicitatea personajelor, observația, specificul limbajului, care pot fi urmărite într-o proză **realistă** de analiză psihologică cum este nuvela ***Moara cu noroc***.

Nuvela ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici este publicată în 1881, în volumul de debut ***Novele din popor***, reprezentativ pentru viziunea autorului asupra lumii satului.

ARGUMENTAREA

Încadrarea în curent literar și în specie

Moara cu noroc de Ioan Slavici este o **nuvelă**, adică o specie epică în proză, cu o construcție riguroasă, un fir narativ central; personajele relativ puține pun în evidență evoluția personajului principal, complex, puternic individualizat.

Nuvelă realistă

Nuvela aparține **realismului** clasic. **Trăsături realiste** sunt: tema, importanța acordată banului, atitudinea critică față de aspecte ale societății (dorința de înavuțire), veridicitatea întâmplărilor, verosimilitatea intrigii și a personajelor, obiectivitatea perspectivei narative, personaje tipice (cârciumarul)

în situații tipice, personajele fiind condiționate de mediu și epocă, repere spațio-temporale precise, tehnica detaliului în descriere și portretizare, dialogul viu, autentic, sobrietatea stilului cenușiu, concis, fără podoabe. Tot de realism ține și interesul pentru **analiza psihologică**, realizată prin utilizarea modalităților de caracterizare a personajului și de investigare psihologică (monologul interior, stilul indirect liber, scenele dialogale, autocaracterizarea, notarea gesturilor, a mimicii), natura conflictului (interior).

Nuvelă psihologică

Tema nuvelei

Tema susține caracterul **realist** (oglindirea vieții sociale), dar și pe cel psihologic al nuvelei: efectele nefaste și dezumanizante ale dorinței de înavuțire, în contextul societății ardelenești de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Problematica nuvelei se poate stabili din mai multe perspective. Din perspectivă socială, nuvela prezintă încercarea lui Ghiță de a-și schimba statutul social, dar pentru asta se confruntă cu personajul antagonist, Lică Sămădăul (**conflictul exterior**). Scriitorul consideră că goana după avere zdruncină tihna sufletească și duce la pierzanie, de unde perspectiva moralizatoare: consecințele dramatice ale setei de înavuțire. Din perspectivă psihologică, nuvela prezintă **conflictul interior** trăit de Ghiță care este sfâșiat de dorințe puternice, dar contradictorii: să rămână om cinstit, pe de o parte, și să se îmbogățească alături de Lică, pe de altă parte. Astfel, **conflictul** nuvelei este complex, de natură socială (confruntarea a două lumi cu mentalități diferite), psihologică și morală (lupta dintre bine și rău).

Conflictul

Perspectivă narativă

Tehnica punctului de vedere

În nuvela realistă se observă tendința de obiectivare a **perspectivei narative**, impersonalitatea naratorului, narațiunea la persoana a III-a, atitudinea detașată în descriere. Pe lângă perspectiva obiectivă a **naratorului omniscient**, intervine **tehnica punctului de vedere** în intervențiile simetrice ale bătrânei, personaj episodic, dar care exprimă cu autoritatea vârstei mesajul moralizator al nuvelei. Înainte și după discursul narativ propriu-zis (în prolog și epilog), bătrâna rostește cele două replici – teze ale nuvelei, privitoare la sensul fericirii și la forța destinului: *„Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit"* și *„[...] așa le-a fost data."* Prin intenția moralizatoare, dar și prin construcția simetrică, circulară (cuvintele bătrânei, descrierea drumului), nuvela este **realist-clasică**.

Construcția discursului narativ și a subiectului

Titlu

Titlul nuvelei este mai degrabă ironic. **Toposul** ales, cârciuma numită *Moara cu noroc* înseamnă de fapt *Moara cu ghinion, Moara care aduce nenorocirea*, pentru că ușurința câștigurilor de aici ascunde abateri etice grave (nelegiuirea și crima).

Timp și spațiu

Acțiunea se desfășoară pe parcursul unui an, între două **repere temporale** cu valoare religioasă: de la Sfântul Gheorghe până la Paște. Deși aici fixarea acțiunii în funcție de repere religioase ține mai degrabă de o influență a viziunii populare, în proza realistă indicii temporalității joacă un rol important în cronologia evenimentelor.

Structura narativă

Alcătuită din 17 capitole, nuvela are un subiect concentrat, cu deschideri bogate, o **structură narativă** complicată și un ritm epic neomogen, cu modificări ale timpului povestirii. Acțiunea se desfășoară prin continue acumulări și izbucniri de tensiune epică, în deplină concordanță cu frământările psihologice surprinse. Înlănțuite temporal și cauzal, faptele sunt credibile, verosimile. Efectul asupra cititorului este de iluzie a vieții (**veridicitate**) și de obiectivitate.

Veridicitatea

Prezentarea acțiunii

Preceptul moral rostit de mama-soacră la începutul nuvelei reflectă înțelepciunea bătrânească, valorile tradiționale, în opoziție cu dorința de bunăstare materială a ginerelui Ghiță, în contextul pătrunderii relațiilor capitaliste în viața satului transilvănean. Cizmar sărac, dar onest, harnic și muncitor, Ghiță ia în arendă cârciuma de la **Moara cu noroc**, pentru a câștiga rapid bani. Inițial, cârciumarul nu este un om slab, ci dimpotrivă, își asumă responsabilitatea destinului celorlalți.

Momentele subiectului

Expoziționea

Cârciuma de la *Moara cu noroc* este așezată la răscruce de drumuri, izolată de restul lumii, înconjurată de pustietăți întunecoase. În **expoziționea**, **descrierea drumului** care duce la *Moara cu noroc*, realizată în manieră realistă, prin **tehnica detaliului semnificativ**, și **a locului** în care se află cârciuma, redă un peisaj – cadru obiectiv al acțiunii: *„De la Ineu drumul de țară o ia printre păduri și peste țarini, lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun; vine apoi un pripor, pe care îl urci, și după ce ai coborât iar în vale, trebuie să faci popas, să adapi calul ori vita din jug și să le mai lași timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele."* Semnele părăsirii (vechea moară *„cu lopețile rupte"*, cele cinci cruci) anticipează destinul tragic al familiei.

Incipit, final

Simetria incipitului cu finalul se realizează prin descrierea drumului. Simbolistica inițială a drumului se completează, în **final**, cu sugestia drumului vieții care continuă și după tragedia de la *Moara cu noroc*: *„Apoi ea luă copiii și plecă mai departe."*

Subiectul nuvelei îl constituie etapele și efectele confruntării dintre protagonist, Ghiță, și antagonist, Lică.

Ghiță se dovedește la început harnic și priceput, iar primele semne ale bunăstării și ale armoniei în care trăiește familia nu întârzie să apară: *„Sâmbătă de cu seară locul se deșerta și Ghiță,*

ajungând să mai răsufle, se punea cu Ana și cu bătrâna să numere banii, și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilași, [...] iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig făcut cu bine".

Intriga

Apariția lui Lică Sămadăul la *Moara cu noroc*, șeful porcarilor și al turmelor de porci din împrejurimi, care tulbură echilibrul familiei, constituie **intriga.** Desprins din această categorie a sămădăilor, Lică este individualizat printr-un portret realizat în mod direct de narator, **în manieră realistă**, prin utilizarea **tehnicii detaliului, notarea amănuntului semnificativ**: *„Lică, un om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei care poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin."*

Licăare un orgoliu de stăpân și își impune încă de la începeput regulile: *„Eu sunt Lică Sămădău... Multe se zic despre mine, multe vor fi adevărate și multe scornite. [...] Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni în afară de mine să nu știe. Cred că ne-am înțeles!"* Ana intuiește că Lică este un *„om rău și primejdios"* și îl avertizează pe Ghiță.

Conflictul interior

Cu toate că își dă seama de pericol, Ghiță nu se poate sustrage influenței malefice pe care Lică o exercită asupra lui. În sufletul cârciumarului se declanșează **conflictul interior** între dorința de a rămâne om cinstit și tentația de a se îmbogăți alături de Sămădău.

Mai întâi, Ghiță își ia toate măsurile de apărare împotriva lui Lică: merge la Arad să-și cumpere două pistoale, își ia doi câini pe care îi asmute împotriva turmelor de porci și angajează încă o slugă, pe Marți, *„un ungur înalt ca un brad"*.

Desfășurarea acțiunii

Desfășurarea acțiunii se concentrează în jurul procesului înstrăinării cârciumarului față de familie, analizat cu măiestrie de Slavici. Devine mohorât, violent, îi plac jocurile crude, primejdioase, are gesturi de brutalitate neînțeleasă față de Ana pe care o ocrotise până atunci, se poartă brutal cu cei mici. La un moment dat, Ghiță ajunge să regrete că are familie și copii, pentru că nu-și poate asuma total riscul îmbogățirii alături de Lică. Prin intermediul **monologului interior** sunt redate frământările personajului: *„Ei! Ce să-mi fac?... Așa m-a lăsat Dumnezeu!... Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea? Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașe în spinare."* Datorită generozității Sămădăului, starea materială a lui Ghiță devine tot mai înfloritoare, dar acesta începe să-și piardă încrederea în sine. Tocmai de aceea devine tot mai atent la imaginea pe care lumea o are despre el. În proza lui Slavici,

relația specific **realistă** între individ și mediul din care provine ia forma relației individ-colectivitate, care constituie *„cel mai important factor pentru menținerea coerenței interioare a individului"* (Magdalena Popescu). Ilustrativ în acest sens este felul în care Ghiță definește cinstea: *„Cinstit nu e decât omul care a astupat gurile rele..."*

Dornic să facă avere, Ghiță se îndepărtează de Ana și devine treptat complicele lui Lică la diverse nelegiuiri: jefuirea arendașului, uciderea unei femei și a unui copil. Reținut de poliție, lui Ghiță i se dă drumul numai pe *„chezășie"*. Cârciumarul se aliază cu jandarmul Pintea, fost hoț de codru și tovarăș al lui Lică, pentru a-l da în vileag pe Sămădău. Ghiță nu este însă sincer față de Pintea, deoarece îi oferă dovezi ale vinovăției lui Lică, numai după ce își poate opri jumătate din sumele aduse de acesta din urmă și acest lucru îi va aduce pieirea. Ghiță nu reușește să fie onest până la capăt nici față de Lică, nici față de Pintea.

Punctul culminant

Punctul culminant al nuvelei coincide cu momentul în care Ghiță ajunge pe ultima treaptă a degradării morale. Dispus să facă orice pentru a se răzbuna, Ghiță își aruncă soția în brațele lui Lică, la sărbătorile Paștelui, lăsând-o la cârciumă în compania Sămădăului, în timp ce el merge să-l anunțe pe jandarm că Lică are asupra lui banii furați. Dezgustată de lașitatea soțului care se înstrăinase de ea și de familie, Ana i se dăruiește lui Lică, deoarece Lică e *„om"*, pe când Ghiță *„nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbătești"*. Când se întoarce și realizează acest lucru, Ghiță o ucide pe Ana, iar el la rândul lui este ucis de Răuț, din ordinul lui Lică.

Deznodământul

Deznodământul este tragic. Un incendiu provocat de oamenii lui Lică mistuie cârciuma de la Moara cu noroc. Pentru a nu cădea viu în mâinile lui Pintea, Lică se sinucide, izbindu-se cu capul de un copac. Nuvela are un final moralizator, fiindcă *„sancționarea drastică a protagoniștilor e pe măsura faptelor săvârșite"* (Pompiliu Marcea). Singurele personaje care supraviețuiesc sunt bătrâna și copiii.

Personaje

În nuvelă, accentul nu cade pe actul povestirii, ci pe **complexitatea personajelor**, conferită de *„acel amestec de bine și de rău ce se află la oamenii adevărați"* (G. Călinescu). Slavici este un observator imparțial al vieții rurale, înzestrat cu un spirit realist desăvârșit, anticipând astfel tehnica lui Rebreanu. Naratorul delegat de autor pentru a relata întâmplările redă obiectiv și detașat destinul personajelor.

Ghiță

Ghiță este cel mai complex personaj din nuvelistica lui Slavici, al cărui destin ilustrează consecințele nefaste ale setei de înavuțire. Complexitatea și *„capacitatea de a ne surprinde în mod convingător"* fac din Ghiță un personaj *„rotund"*. Personajul evoluează de la tipicitate, sub determinare socială (cârciumarul dornic de avere), la individualizare, sub determinare psihologică și morală. El parcurge un traseu sinuos al dezumanizării, cu frământări sufletești și ezitări. Ezită între cele două căi simbolizate de Ana (valorile familiei, iubirea, *liniștea colibei*) și de Lică (*bogăția*, atracția malefică a banilor). Se arată slab în fața tentațiilor și sfârșește tragic.

Lică

Lică rămâne egal cu sine, un *„om rău și primejdios"*. În schimb, **Ana** suferă transformări interioare, care îi oferă scriitorului posibilitatea unei fine analize a psihologiei feminine.

Ana

Personaj secundar, jandarmul Pintea urmărește pedepsirea lui Lică pe căi legale, motiv pentru care se asociază cu Ghiță.

Bătrâna și copiii, personaje episodice, supraviețuiesc incendiului de la *Moara cu noroc* pentru că sunt singurele ființe inocente și morale.

Mijloace și procedee de caracterizare

Naratorul obiectiv își lasă personajele să-și dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le gesturile, limbajul, prezentând relațiile dintre ele (**caracterizare indirectă**). De asemenea, realizează portrete sugestive (**caracterizare directă**); detaliile fizice relevă trăsături morale sau statutul social (de exemplu, portretul Sămădăului). Sunt utilizate și **mijloace de investigație psihologică** precum: scenele dialogate, monologul interior de factură tradițională, **monologul interior adresat**, **stilul indirect liber**, notația gesticii, a mimicii și a tonului vocii.

Limbajul prozei narative

Stilul nuvelei – sobru, concis, fără podoabe – este specific prozei **realiste**.

Stil

Moduri de expunere

Modurile de expunere îndeplinesc o serie de funcții epice în discursul narativ. **Descrierea** inițială are, pe lângă rolul obișnuit de fixare a coordonatelor spațiale și temporale, funcție simbolică și de anticipare. **Narațiunea obiectivă** își realizează funcția de reprezentare a realității prin absența mărcilor subiectivității, prin impresia de stil cenușiu. **Dialogul** contribuie la caracterizarea indirectă a personajelor, susține veridicitatea relațiilor dintre personaje și concentrarea epică.

Registre stilistice

Limbajul naratorului și al personajelor valorifică aceleași **registre stilistice**: limbajul regional, ardelenesc, limbajul popular, oralitatea. Înțelesul clasic-moralizator al nuvelei este susținut prin zicale și proverbe populare sau prin replicile-sentințe rostite de bătrână la începutul și la sfârșitul nuvelei.

CONCLUZIE

Opera literară ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici este o nuvelă **realistă**, deoarece are ca trăsături: oglindirea vieții sociale și a vieții de familie în satul transilvănean de la sfârșitul secolului al XIX-lea, efectele, în plan moral, ale pătrunderii relațiilor capitaliste în mediul rural, importanța acordată banului, crearea de personaje tipice, reprezentative pentru lumea ardelenească din perioada evocată, modalitățile de construcție și de investigare psihologică a personajelor, coordonatele conflictului, descrierile detaliate, sobrietatea stilului, veridicitatea.

I. Conceptul operațional

Personajele din proza realistă/ din nuvela realistă

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalități de caracterizare a personajelor, tipuri de personaje).
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul în care au apărut.

Cerința:
Realizează un eseu în care să prezinți modalități de caracterizare a personajelor principale dintr-o nuvelă realist-psihologică/ dintr-o proză realistă studiată.

III. Sugestii de redactare

Aplicație realizată pe nuvela ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV — **STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI**

IPOTEZĂ

Personajele în nuvela realist-psihologică

În nuvelă, accentul nu cade pe actul povestirii, ci pe **complexitatea personajelor**, conferită de *„acel amestec de bine și de rău ce se află la oamenii adevărați"* (G. Călinescu). Slavici este un observator imparțial al vieții rurale, înzestrat cu un spirit realist desăvârșit, anticipând astfel tehnica lui Rebreanu. Naratorul delegat de autor pentru a relata întâmplările redă obiectiv și detașat destinul personajelor.

Fiind o **nuvelă realist-psihologică**, în ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici conflictul central este cel moral-psihologic, conflict interior al personajului principal, iar în caracterizarea și individualizarea personajelor se utilizează tehnici de investigare psihologică. Alte trăsături realiste sunt: atitudinea critică

față de aspecte ale societății (dorința de înavuțire), verosimilitatea intrigii și a personajelor, obiectivitatea perspectivei narative, personajele sunt condiționate de mediu și epocă, tehnica detaliului în descriere și portretizare, dialogul viu, limbajul autentic.

ARGUMENTARE

Tipologia personajelor

Ghiță este cel mai complex personaj din nuvelistica lui Slavici, al cărui destin ilustrează consecințele nefaste ale setei de înavuțire. Complexitatea și *„capacitatea de a ne surprinde în mod convingător"* fac din Ghiță un personaj *„rotund"*[1]. Personajul evoluează de la tipicitate, sub determinare socială (cârciumarul dornic de avere), la individualizare, sub determinare psihologică și morală. El parcurge un traseu sinuos al dezumanizării, cu frământări sufletești și ezitări. Ezită între cele două căi simbolizate de Ana (valorile familiei, iubirea, *liniștea colibei*) și de Lică (*bogăția*, atracția malefică a banilor). Se arată slab în fața tentațiilor și sfârșește tragic.

Lică rămâne egal cu sine: un *om rău și primejdios*. În schimb, Ana suferă transformări interioare, care îi oferă scriitorului posibilitatea unei fine analize a psihologiei feminine.

Personaj secundar, jandarmul Pintea urmărește pedepsirea lui Lică pe căi legale, motiv pentru care se asociază cu Ghiță.

Bătrâna și copiii, personaje episodice, supraviețuiesc incendiului de la *Moara cu noroc* pentru că sunt singurele ființe inocente și morale.

Mijloace și procedee de caracterizare

Naratorul obiectiv își lasă personajele să-și dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le gesturile, limbajul, prezentând relațiile dintre ele (**caracterizare indirectă**). De asemenea, realizează portrete sugestive (**caracterizare directă**); detaliile fizice relevă trăsături morale sau statutul social (de exemplu, portretul Sămădăului). Sunt utilizate și **mijloace de investigație psihologică** precum: scenele dialogate, monologul interior de factură tradițională, **monologul interior adresat**, **stilul indirect liber**, notația gesticii, a mimicii și a tonului vocii.

Caracterizarea lui Ghiță

Ghiță trăiește o dramă psihologică concretizată prin trei înfrângeri, pierzând pe rând încrederea în sine, încrederea celorlalți și încrederea Anei, soția lui, în el. Consecințele nefaste ale setei de înavuțire și procesul înstrăinării de familie sunt magistral analizate de Slavici, autorul aducând în prim-plan

[1] E.M. Forster, ***Aspectele romanului***, Editura pentrul Literatură Universală, București, 1968.

conflictul dintre fondul uman cinstit al lui Ghiță și dorința de a face avere alături de Lică.

La început, *„cârciumarul este un ins energic, cu gustul riscului și al aventurii"*[2]. El hotărăște schimbarea, luarea în arendă a cârciumii de la *Moara cu noroc*. Ghiță este capul familiei pe care încearcă să o conducă spre bunăstare. Atâta timp cât se dovedește un om de acțiune, cu inițiativă, lucrurile merg bine. Cârciuma aduce profit, iar familia trăiește în armonie. **Bun gospodar, om harnic, blând și cumsecade**, Ghiță dorește să agonisească atâția bani cât să-și angajeze vreo zece calfe cărora să le poată da de cârpit cizmele oamenilor. Aspirația lui e firească și nu-i depășește puterile.

Apariția lui Lică Sămădăul la Moara cu noroc tulbură echilibrul familiei, dar și pe cel interior, al lui Ghiță.

Cu toate că își dă seama că Lică reprezintă un pericol pentru el și familia lui, nu se poate sustrage ispitei malefice pe care acesta o exercită asupra sa, mai ales că tentația îmbogățirii, dar și a existenței în afara normelor etice sunt enorme: *„se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășia lui Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii."*

Cu toate acestea, Ghiță își ia toate măsurile de precauție împotriva lui Lică: merge la Arad să-și cumpere două pistoale, își ia doi câini pe care îi asmute împotriva turmelor de porci și angajează o slugă credincioasă, pe Marți, *„un ungur înalt ca un brad"*.

Din momentul apariției lui Lică, începe procesul iremediabil de înstrăinare a lui Ghiță față de familie. Gesturile, gândurile, faptele personajului, trădează conflictul interior și se constituie într-o magistrală caracterizare indirectă. Naratorul surprinde în mod direct transformările personajului: Ghiță devine *„de tot ursuz"*, *„se aprindea pentru orișice lucru de nimic"*, *„nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el"*, iar când se mai juca, rar, cu Ana, *„își pierdea repede cumpătul și-i lăsa urme vinete pe braț"* (**caracterizare directă**). Devine *mohorât, violent*, îi plac jocurile crude, primejdioase, are gesturi de brutalitate neînțeleasă față de Ana, se poartă brutal cu cei mici.

La un moment dat, Ghiță ajunge să regrete faptul că are familie și copii și că nu-și poate asuma total riscul îmbogățirii alături de Lică. Prin intermediul **monologului interior** sunt redate gândurile și frământările personajului, realizându-se în felul acesta **autocaracterizarea**: *„Ei! Ce să-mi fac?... Așa m-a lăsat Dumnezeu!... Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea? Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașe în spinare."*

[2] Magdalena Popescu, ***Ioan Slavici***, Ed. Cartea Românească, București, 1977.

Sub pretextul că o voință superioară îi coordonează gândurile și acțiunile, Ghiță devine **laș, fricos și subordonat în totalitate Sămădăului**. În plus, se îndepărtează din ce în ce mai mult de Ana (*„îi era parcă n-a văzut-o demult și parcă era să se despartă de dânsa"*), aruncând-o în brațele Sămădăului: *„Joacă, muiere, parcă are să-ți ia ceva din frumusețe"*, îi spune Ghiță Anei, într-un rând.

Ghiță este caracterizat în mod direct de Lică. Acesta își dă seama că Ghiță e **om de nădejde** și chiar îi spune acest lucru: *„Tu ești om, Ghiță, om cu multă ură în sufletul tău, și ești om cu minte: dacă te-aș avea tovarăș pe tine, aș râde și de dracul și de mumă-sa. Mă simt chiar eu mai vrednic când mă știu alături cu un om ca tine."* Totuși Sămădăului nu-i convine un om pe care să nu-l țină de frică și de aceea treptat **distruge imaginea celorlalți despre cârciumar ca om onest și cinstit**. Astfel, Ghiță se trezește implicat fără voie în jefuirea arendașului și în uciderea unei femei. Este închis și i se dă drumul acasă numai *„pe chezășie"*.

La proces jură strâmb, devenind în felul acesta complicele lui Lică. Are totuși momente de sinceritate, de remușcare, când cere iertare soției și copiilor: *„Iartă-mă, Ano! îi zise el. Iartă-mă cel puțin tu, căci eu n-am să mă iert cât voi trăi pe fața pământului. Ai avut tată om de frunte, ai neamuri oameni de treabă și ai ajuns să-ți vezi bărbatul înaintea judecătorilor."*

Datorită generozității Sămădăului, starea materială a lui Ghiță devine tot mai înfloritoare, numai că omul începe să-și piardă încrederea în sine. Tocmai de aceea devine tot mai atent la imaginea pe care lumea o are despre el. În proza lui Slavici, relația specific **realistă** între individ și mediul din care provine ia forma relației individ-colectivitate, care constituie *„cel mai important factor pentru menținerea coerenței interioare a individului"* (Magdalena Popescu). Ilustrativ în acest sens este felul în care Ghiță definește cinstea: *„Cinstit nu e decât omul care a astupat gurile rele..."* Individul este și ceea ce crede lumea despre el că ar fi, iar ruperea de normele obștei *„apare mai totdeauna la Slavici ca premiză necesară a destrămărilor sufletești."*

Axa vieții morale a personajului este distrusă treptat; se simte înstrăinat de toți și de toate. Arestul și judecata îi provoacă mustrări de conștiință pentru modul în care s-a purtat. De rușinea lumii, de dragul soției și al copiilor, se gândește că ar fi mai bine să plece de la *Moara cu noroc*. Începe să colaboreze cu Pintea, dar nu este sincer în totalitate nici față de acesta, ceea ce îl va pierde. Ghiță îi oferă probe în ceea ce privește vinovăția Sămădăului numai după ce își poate opri jumătate din sumele aduse de Lică.

Ultima etapă a degradării morale a lui Ghiță are loc la sărbătorile Paștelui, când, orbit de furie și dispus să facă orice pentru a se răzbuna pe Lică, își aruncă soția, drept momeală, în brațele Sămădăului. Speră până în ultimul moment că se va produce o minune și că Ana va rezista influenței malefice a lui Lică. Dezgustată însă de lașitatea lui Ghiță care se înstrăinase de ea și de familie, într-un gest de răzbunare, Ana i se dăruiește lui Lică, deoarece, în ciuda nelegiuirilor comise, Lică e *„om"*, pe când Ghiță *„nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbătești"*.

„Sentimentul lui [Ghiță] față de Ana e unul împărțit între vanitate masculină și dragoste."[3] De aceea, în momentul în care își dă seama că soția l-a înșelat, Ghiță o ucide pe Ana. La rândul lui, Ghiță este ucis de Răuț, din ordinul lui Lică.

Ghiță depășește limita normală a unui om care aspiră spre o firească satisfacție materială și socială. Patima pentru bani și fascinația diabolică a personalității Sămădăului îl determină să ajungă pe ultima treaptă a degradării morale. Sfârșitul lui și al celor care-l înconjoară este în mod inevitabil tragic.

Caracterizarea lui Lică Sămădăul

Lică Sămădăul exercită asupra celorlalte personaje din nuvelă o fascinație diabolică. *„El reprezintă încarnarea unui principiu, singura personalizare directă și expresă din literatura lui Slavici a «voinței de putere»"* (Magdalena Popescu).

Caracterul tipic al lui Lică este susținut de faptul că naratorul îl include într-o anumită categorie socială – aceea a păstorilor de porci – prin explicarea noțiunii de *„sămădău"*, încă înainte de apariția propriu-zisă a personajului: *„...sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru și neîndurat, care umblă mereu călare de la turmă la turmă, care știe toate înfundăturile, cunoaște pe toți oamenii buni și mai ales pe cei răi, de care tremură toată lunca..."*

Desprins din această categorie a sămădăilor, Lică este individualizat printr-un portret realizat în mod direct de narator, **în manieră realistă**, prin utilizarea **tehnicii detaliului notarea amănuntului semnificativ**: *„Lică, un om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei care poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin."*

Lică are un orgoliu de stăpân și își impune încă de la început regulile, într-o scurtă **autocaracterizare**: *„Eu sunt Lică Sămădăul... Multe se zic despre mine, multe vor fi adevărate și multe*

[3] Magdalena Popescu, op. cit.

scornite. [...] Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni în afară de mine să nu știe. Cred că ne-am înțeles!"

Tot în mod direct îl caracterizează și Ana, care intuiește că Lică e *„om rău și primejdios"*. Însă cel mai exact îl caracterizează Pintea, un fost tovarăș de-al lui, care se făcuse jandarm tocmai pentru a se răzbuna pe Sămădău, fiindcă, în trecut îl trădase: *„El are o singură slăbiciune, una singură: să facă, să se laude, să ție lumea de frică și cu toate aceste să râdă și de dracul și de mumă-sa. Să râdă de noi, Ghiță, de noi."*

„Orgoliul lui [Lică] e unul de stăpân care nu doar își subordonează oamenii, dar se substituie destinului lor."[4] Bun cunoscător de oameni, Lică știe cum să utilizeze slăbiciunile celorlalți. Astfel, se folosește de patima lui Ghiță pentru bani spre a-l atrage pe acesta în afacerile lui necurate și apoi, pentru a-l dezarma pe cârciumar în totalitate și pentru a-i anula personalitatea. Profită de fascinația pe care o exercită asupra Anei, determinând-o să i se dăruiască. De altfel, Ghiță însuși îi spune la un moment dat: *„Tu nu ești om, Lică, ci deavol."* Acest amestec de umanitate și demonism, de cruzime și mister, descinde din tipologia romantică, dar sobrietatea construcției personajului și viziunea obiectivă țin de realism.

Lică marchează nefast destinul celor care intră în contact cu el, iar sfârșitul lui cumplit este pe măsura propriilor fapte.

Caracterizarea Anei

Și **Ana** are un destin tragic, cu toate că ea întruchipează în familie duioșia, candoarea, inocența.

Portretul ei fizic este realizat **în mod direct** de către narator, prin intermediul unor adjective cu valoare de epitet: *„Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă."* Protejată întâi de mamă și apoi de soț, Ana trăiește ca într-un clopot de sticlă. De aceea, la apariția lui Lică, ea se cutremură *„oarecum speriată de bărbăția înfățișării lui"*. Ana intuiește pericolul și îl avertizează pe Ghiță. Stăpână pe sine, îi spune soțului răspicat și hotărât: *„– Ghiță!... Nu vorbi cu mine ca și când ai avea un copil înaintea ta [...]. Fă cum știi, dar eu îți spun și nu mă lasă inima să nu-ți spun că Lică e om rău și primejdios."*

Caracterizarea indirectă se constituie treptat din gesturile, faptele, vorbele și gândurile personajului. Ana încearcă să-l ajute pe Ghiță, să-i pătrundă gândurile, dar acesta se înstrăinează treptat de ea și o aruncă în brațele lui Lică, îndemnând-o

[4] Magdalena Popescu, op. cit.

mai întâi să joace cu el, că *„doar n-o să-i ia ceva din frumusețe"*. Jignită de lipsa de încredere pe care i-o arată Ghiță și, sperând că îi va stârni gelozia, începe să-i acorde din ce în ce mai multă atenție lui Lică.

Dezgustată de laşitatea soțului care o lasă singură cu Lică și pleacă la Ineu, Ana i se dăruieşte lui Lică într-un gest de răzbunare disperată. Ea își motivează astfel gestul: *„Tu ești om, Lică, iar Ghiță nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa."*

În mod inevitabil, Ana sfârşeşte tragic, înjunghiată de Ghiță, căruia-i strigă cu disperare că nu vrea să moară. Înainte să-și dea sufletul, simțindu-l pe Lică aproape, *„ea țipă dezmierdată, îi mușcă mâna și își înfipse ghearele în obrajii lui, apoi căzu moartă lângă soțul ei". „Aceste ultime zvâcniri ale eroinei sugerează totul: ura și disprețul pentru soțul nedemn, setea de răzbunare, dar și patima neostoită pentru Lică, conștiința vinovăției și în același timp a nevinovăției."*[5]

Concluzie

CONCLUZIE

Prin particularitățile de realizare a personajelor din nuvela ***Moara cu noroc***, prozatorul dovedeşte finețe în observarea mișcării psihologice, în detectarea zonelor obscure ale psihicului uman.

„Slavici n-are nimic din spiritul de înfrumusețare a vieții rurale, atribuit mai târziu sămănătoriștilor. Țăranii lui, observați fără cea mai mică părtinire, după metodul de mai târziu al lui Rebreanu, [...] adică cu acel amestec de bine și de rău ce se află la oamenii adevărați."
(G. Călinescu)

I. Conceptul operațional

ROMANUL – specie a genului epic în proză, cu acțiune mai complicată și de mai mare întindere decât a celorlalte specii epice în proză, desfăşurată, de regulă, pe mai multe planuri, cu personaje numeroase.

Romanul tradițional (doric) – Trăsături (N. Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, *Doricul*):

• *„Romanul tradițional zugrăveşte o lume omogenă și rațională, în care valorile obștei se dovedesc în stare să le integreze pe cele individuale; morala tuturor triumfă de obicei asupra moralei unuia singur (sau, mai bine, morala individului este una și aceeași cu morala colectivității); personajul e un caracter, adică o unitate relativ stabilă, indiferent de acțiunea în care se află prins, care-l confirmă sau îl infirmă, fără a-l modifica fundamental.";*

[5] Pompiliu Marcea, ***Ioan Slavici***, Editura pentru Literatură, București, 1968.

• *„romanul din secolul XIX, care la noi își atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX";*

• *„romanul tradițional, legat de ascensiunea burgheziei, [...] răspunde idealurilor unei epoci încrezătoare și este creator de mitologie. [...] Preferă psihologiei, fapta; analizei, epicul; deși dorința lui supremă e de a avea iluzia vieții complete. Lumea lui e coerentă, vocația, autoritară.";*

• omnisciența și obiectivitatea naratorului; narațiunea la persoana a III-a; focalizare zero;

• unicitatea perspectivei;

• personajul: preferința pentru tipuri, caractere, arhetipuri.

Romanul realist

E. M. Forster: *„Romanul realist este istoria unui eşec."*

Trăsături:

• **reprezentarea veridică a realității contemporane** scriitorului, a societății sub determinismul social-economic (teme: banul, moştenirea, zestrea, parvenirea etc.); „iluzia vieții"; verosimilitatea; **obiectivitatea**; lipsa de idealizare a realităților sociale, a vieții de familie etc.; relațiile dintre individ și mediu;

• **observație socială și psihologică**; analiza psihologică și sociologică;

• tipizarea, ca mijloc de generalizare a fenomenelor vieții într-o formă concretă; **personaje tipice** (pentru o categorie socială) în situații tipice; „specii sociale";

• **complexitatea personajului**; surprinderea lui **în transformare** (în relație cu mediul); individualizarea personajului prin fapte, limbaj, relații cu alte personaje et

• **tehnica detaliului**, notarea amănuntului semnificativ; descrierile minuțioa (cadrul ambiant, vestimentația, fizionomia) au conotații în plan moral;

• rolul expoziționii (situarea exactă în timp și spațiu) – veridicitatea; **uctura închisă** a romanului (simetria incipit – final; final închis; epilog);

• stil sobru, impersonal, obiectiv; atitudinea critică.

Repere ale evoluției prozei realiste:

• în pașoptism: elemente realiste (psihologia mulțimii) – ***Alexandru Lăpușneanul*** de C. Negruzzi;

• în postpașoptism: realismul stendhalian – ***Ciocoii vechi și noi*** de Nicolae Filimon;

• în epoca marilor clasici (mai ales *nuvela*):
  - realism cu elemente naturaliste – ***În vreme de război*** de I.L. Caragiale;
  - realism psihologic și eticism – ***Moara cu noroc***, ***Mara*** de Ioan Slavici;

• în perioada interbelică (dezvoltarea *romanului*):
  - realism obiectiv – ***Ion*** de Liviu Rebreanu;
  - realism subiectiv – ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** de Camil Petrescu;
  - realism psihologic – ***Pădurea spânzuraților*** de Liviu Rebreanu;
  - realism-clasic și polemic-balzacian – ***Enigma Otiliei*** de G. Călinescu;

- realism mitic – ***Baltagul, Creanga de aur*** de Mihail Sadoveanu;
- romanul experienței și al autenticității – ***Maytrei*** de Mircea Eliade;
- realism estetizant – ***Craii de Curtea-Veche*** de Mateiu I. Caragiale;
- în perioada postbelică: realism psihologic – ***Moromeții*** de Marin Preda.

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (romanul).
- Explicarea relațiilor dintre opera literară studiată și contextul cultural în care a apărut aceasta.

Cerința:
Realizează un eseu în care să prezinți trăsături realiste într-un roman/ într-o proză narativă studiată.

III. Sugestii de redactare

Aplicație realizată pe baza romanului ***Mara*** de Ioan Slavici.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Contextul operei	**IPOTEZĂ** *„**Mara** este cea mai expresivă operă epică apărută între 1880-1900, ba chiar [...] cel mai bun roman al nostru înainte de **Ion**."* (Șerban Cioculescu, ***Curs de istoria literaturii române moderne***) Publicat în foileton în 1894, reluat în volum în 1906, romanul ***Mara*** **aparține realismului** prin diferite particularități.
Specie **Roman**	**ARGUMENTARE** Opera literară ***Mara*** de Ioan Slavici este un **roman**, prin amploarea acțiunii, desfășurată pe mai multe planuri, cu un conflict complex și prin prezența unor personaje numeroase. Este un **roman tradițional de tip obiectiv**, prin specificul relației narator-personaj și al naratorului (omniscient, omniprezent).
Roman realist	Opera literară ***Mara*** de Ioan Slavici este un **roman realist**, prin următoarele trăsături: tematică, obiectivitatea perspectivei narative (narator omniscient, omniprezent, detașat), construirea personajelor în relație cu mediul în care acestea trăiesc, prezentarea unei lumi omogene și a unor personaje tipice, tehnica detaliului semnificativ, absența idealizării, veridicitate, stil sobru. Problematica socială este de factură **realistă**: relația individ-colectivitate, în contextul pătrunderii relațiilor capitaliste și al dezvoltării târgurilor de provincie, a

breslelor, în Ardeal, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Romanul reflectă obiectiv și verosimil o lume pestriță și totuși omogenă, alcătuită din *„târgoveți, breslași, adică negustori și mică burghezie"*[1], cu problemele de conviețuire religioasă generate de coexistența mai multor etnii. Sunt prezente în roman forme narative asimilate de **tradiția literară realistă**, precum tema banului sau cea a văduvei, a femeii voluntare.

Naratorul

Naratorul din ***Mara*** este, așa cum observă Nicolae Manolescu, un martor ironic, perfid, insinuant. Narațiunea este realizată la persoana a III-a, dar nu exclude analiza psihologică. Prin utilizarea largă a stilului indirect liber și contaminarea limbajului naratorului de limbajul personajelor, naratorul depășește cadrul omniscienței: *„Stilul indirect liber, mai modern, manifestă o perspectivă subiectivă decisă, înlăturând neajunsul vorbirii interioare prea coerente: limbajul se mulează pe o psihologie, izvorăște dintr-o reacție trăită, păstrându-i intactă șovăiala confuză."*[2]

Tema romanului

Tema romanului este prezentarea eforturilor unei femei văduve dintr-un târg transilvănean, Radna, de a obține o poziție socială privilegiată între micii negustori ai locului, prin hărnicie și perseverență, pentru a asigura un trai mai bun copiilor săi, Persida și Trică. În acest roman, autorul consideră banul o valoare pozitivă, iar energia întreprinzătoare a eroinei un fapt foarte stimabil[3]. De asemenea, ***Mara*** poate fi citit atât ca roman de familie, cât și ca bildungsroman.

Titlul

Deși **titlul** romanului putea fi ***Copiii Marei***, deoarece *„personajul central ca frecvență a aparițiilor și intensitate a preocupărilor este Persida"* (Magdalena Popescu), Nicolae Manolescu susține că: *„În realitate însă romanul este mai ales romanul Marei, Persida însăși nefiind decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta, obiceiurile și înfățișarea mamei sale."*

Construcția discursului narativ

Romanul este alcătuit din 21 de capitole ce poartă câte un titlu semnificativ.

Planuri narative

O trăsătură realistă este condiționarea destinului personajelor de *mediu, epocă, ereditate*. Nicolae Manolescu susține, în lucrarea ***Arca lui Noe***, prezența a **două narațiuni principale** în roman, legate prin **alternanță**: *„«romanul» zgârceniei grijului a Marei și romanul iubirii dintre Persida și Natl. Mult mai scurt, episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui la rândul lui, un roman. Toate au ca element comun studierea așa zicând pe viu a mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivități restrânse și*

[1] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, ***Doricul***, Ed. Minerva, București, 1980.
[2] Nicolae Manolescu, op. cit.
[3] Idem

Înlănțuire, alternanță

Construcția subiectului

Expoziționea

Spațiul romanesc

oarecum închise." Viața de familie a Persidei este prezentată în alternanță cu viața lui Trică în familia lui Bocioacă, starostele cojocarilor. Succesiunea **secvențelor narative** este realizată prin **înlănțuire**.

Acțiunea romanului debutează în manieră **realistă** cu portretul personajului principal, care dă și titlul romanului, Mara.

Tot în **expoziționea** este prezentat și mediul; zona de interferență dintre sat și oraș, un târg ardelenesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea, situat pe valea liniștită a Mureșului, Radna, lângă Lipova și destul de aproape de Arad. Unele întâmplări se petrec la Lipova, iar altele la Arad sau la Viena. Ocupațiile personajelor aparțin lumii târgoveților: Mara e precupeață, Hubăr e măcelar, Bocioacă e cojocar, iar cei tineri vor avea ocupații asemănătoare.

Cele câteva capitole introductive o au în centru pe Mara. Rămasă văduvă cu doi copii mici, neavând mai nimic de pe urma răposatului soț, Bârzovanu, muncește din greu ca precupeață la Radna pentru a le asigura un viitor mai bun copiilor ei, Persida și Trică: *„Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova."*

Principala motivație a muncii neobosite a Marei o reprezintă copiii – *„Când împarte surplusul în trei părți egale, ei își rezervă o bătrânețe asigurată, iar copiilor o existență care s-o răscumpere și s-o răzbune pe-a e."* (Magdalena Popescu). Simbolică pentru echilibrul afectiv al Marei, între dragostea pentru copii și iubirea de bani, este existența celor trei ciorapi în care eroina își păstrează economiile.

Mara dorește ca Persida să fie o preoteasă bogată, frumoasă, respectată, într-o parohie îndestulată, iar Trică să devină starostele cojocarilor. De aceea Persidei îi asigură, cu minimum de efort financiar, o bună educație la călugărițe, în grija maicii Aegidia, iar pe Trică îl dă ucenic la un cojocar. Numai că destinul este deasupra planurilor și vanităților Marei.

Intriga

Intriga romanului intervine în momentul în care Persida îl zărește, de la fereastra mânăstirii catolice, pe băiatul măcelarului Anton Hubăr, Hubărnațl. Persida trăiește primii fiori ai dragostei și autoanaliza îi vădește imposibilitatea de a-și preciza sentimentul, Slavici prelucrând aici mitul zburătorului. Este vorba de o pasiune subită, de o dragoste la prima vedere, condiționată însă de o **triplă interdicție**, așa cum observă Magdalena Popescu: **etnică, socială și de incompatibilitate a temperamentelor**. Tot ca o interdicție a iubirii poate fi considerată și

diferența **religioasă** dintre ei. Încălcarea interdicțiilor constituie **conflictul** romanului.

Precizarea conflictelor

Conflictul erotic este surprins de George Călinescu: *„Sentimentul se strecoară la început ca un simplu capriciu, se îndreptățește cu mila și devine în sfârșit jăratic mistuitor."* **Conflictul erotic** se manifestă, pe de o parte, **exterior**, între Persida și comunitatea ce nu-i acceptă iubirea pentru Natl, iar pe de altă parte, **interior**, în sufletul Persidei, între datorie și iubire – *„Întreg zbuciumul ei este cuprins între respectarea valorilor generale, obștești, impuse de tradiție, și simțirea pentru Natl, egoistă, individualistă"* (Nicolae Manolescu).

Magdalena Popescu identifică două posibile surse de **conflict, specific realiste** în ceea ce o privește pe Mara: **copiii și banii, iubirea maternă și iubirea aurului**. Mara strânge bani sub pretextul că face acest lucru pentru copiii ei. În realitate, face acest lucru pentru prestigiul pe care banul i-l conferă în comunitate. Pe Trică l-ar putea răscumpăra de la stagiul militar obligatoriu, dar lasă pe alții să plătească pentru el și îl determină în felul acesta să plece la război. Pe fiica ei nu o ajută cu bani atunci când are nevoie, nu-i constituie zestrea reală, ca să poată fi recunoscută ca egală și nu ca tolerată în căsnicie.

Se poate vorbi și de un conflict în ceea ce-l privește pe Trică (revolta), dar mai slab conturat.

Desfășurarea acțiunii

Acțiunea se concentrează, mai ales, în jurul iubirii dintre Persida și Natl. *„Însușirea esențială a lui Slavici este însă de a analiza dragostea"* (George Călinescu), deși nu crede în împlinirea prin iubire. Inițial, ambii se vor împotrivi sentimentelor care-i stăpânesc. Sperând că o va putea uita pe fiica Marei, Natl pleacă în lume să-și împlinească anii de călătorie necesari pentru a pătrunde în breasla măcelarilor. Între timp, Persida este curtată de un pretendent acceptat de familie și de comunitate, teologul Codreanu. Tânăra face însă dovada unei abilități neașteptate, de femeie cu experiența vieții, cum remarcă Nicolae Manolescu, și-l respinge fără jigniri inutile. Când Natl își love ște tatăl, e alungat din casa părintească și ajunge de batjocura orașului; Persida hotărăște să fugă cu el, să-și asume un destin similar cu al lui, din dragoste și responsabilitate morală.

Persida și Natl sunt cununați în secret de Codreanu și pleacă la Viena. Natl însă se va revolta împotriva soției care, protejându-l, renunțând la tot pentru el, îl așază pe o poziție inferioară ei. Reîntorși în țară, cei doi sunt încă izolați de comunitate. Își deschid un birt, la Sărărie, a cărui responsabilitate și-o asumă Persida, îndeplinind muncile cele mai umile. Viața

lor de familie decade în vulgaritate, iar Persida este bătută, batjocorită de Natl în fața prietenilor și a slugilor. Persida își arată suferința, cere ajutorul fratelui său, umblă pe străzi căutându-și mama. Nașterea copilului lor domolește spiritele. Persida își acceptă soțul așa cum este, iar Natl se maturizează și își recunoaște greșelile, fără ca iubirea romantică de odinioară să renască. Botezul copilului, în rit catolic, împacă familia Marei cu aceea a măcelarului Hubăr.

Celălalt plan, mai puțin conturat, îl are în centru pe Trică. Ajuns calfă la Bocioacă, starostele cojocarilor, Trică devine obiectul pasiunii Martei, soția lui Bocioacă. Influențat de Marta, Bocioacă îi va plăti lui Trică răscumpărarea de la stagiul militar obligatoriu, cu toate că și Mara ar fi putut face acest lucru, dar refuzase din zgârcenie. Nevrând să fie dator nimănui, Trică se dă singur la Verbonc, angajându-se voluntar pentru războiul imperiului din Italia. Va reveni însă de pe front, rănit, maturizat și va deveni maistru cojocar.

Romanul se încheie brutal, cu uciderea bătrânului Hubăr de către fiul său natural, Bandi. Unii critici au dezaprobat acest final, dar este totuși motivat de estetica naturalistă *„prin ereditate, căci Bandi e copilul unei nebune"* (George Călinescu).

Deznodământul

Destinele individuale se proiectează într-o lume redată **realist**, prin **aspecte monografice** ale târgului românesc din Ardeal, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Scene precum târgul de la Arad, culesul de vie ori probele impuse de bresle pentru un viitor meșter sunt pagini de mare forță evocatoare și cu valoare de document.

Aspecte monografice

Cele două **personaje principale** din roman sunt Mara și Persida. *„**Mara e un caracter, Persida un destin**; prima înseamnă stabilitate și forță, cealaltă devenire semnificativă și exemplară"*, afirmă Magdalena Popescu.

George Călinescu vede în **Mara** *„tipul comun al femeii de peste munți și în genere al văduvei, întreprinzătoare și aprige"*, iar Nicolae Manolescu o consideră *„prima femeie capitalist din literatura noastră"*. Personaj tipic, Mara este **personaj realist** și prin faptul că *„e un produs al mediului* [...]. *Părerea lui Slavici că mediul social joacă un rol primordial în viața oamenilor trebuie reținută..."* (Pompilu Marcea, ***Ioan Slavici***).

Personajele

Modalități de caracterizare a personajelor

Mara, precupețа de la Radna, domină întregul roman prin forța ei, prin pregnanța trăsăturilor și prin complexitate. Este energică, voluntară, calculată, optimistă. Trăsăturile ies la iveală prin **caracterizare indirectă**, din vorbele, gesturile, faptele și gândurile eroinei.

Trăsături

Portretul ei fizic, realizat **în mod direct** de narator la începutul romanului, **în manieră realistă**, prin acumularea detaliilor, sugerează **masivitate**, **stabilitate**: *„Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt, Mara stă ziua toată sub șatră, în dosul mesei pline de poame și de turtă dulce."* Sufletul ei este dominat de două pasiuni: copiii și banii.

În ceea ce o privește pe fiica Marei, **Persida**, ea *„nu este* – așa cum observă N. Manolescu – *decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta, obiceiurile și înfățișarea mamei sale"*.

Există însă și anumite deosebiri între ele. Persida vede viața ca pe o succesiune de datorii, asceze și reprimări. Spre deosebire de optimismul Marei, Persida are o perspectivă tragică asupra realității, izvorâtă probabil și din educația religioasă.

Limbajul prozei narative, stilul

Autorul le tratează diferit și din punct de vedere stilistic: Mara este descrisă prin ironie, în stil indirect liber, Persida e tratată în registrul serios și grav. Cu toate acestea, *„Mara și Persida nu sunt în opoziție și nici în conflict. Ele se subînțeleg una pe cealaltă în existența prezentă, trecutul presupune o legătură de filiație, viitorul una de devenire. Căci Persida tinde să ajungă asemănătoare Marei, preluând probabil de la ea acele trăsături care o pot face aptă pentru viață"* (Magdalena Popescu).

Stilul narativ este sobru, impersonal.

Stil indirect liber

Stilul indirect liber, utilizat în portretizare și analiza psihologică, generează ambiguitate artistică, deoarece naratorul pendulează între identificarea cu personajul și detașarea oarecum ironică de acesta: *„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc."*

Moduri de expunere

Modurile de expunere îndeplinesc o serie de funcții epice în discursul narativ și susțin realismul romanului. **Descrierea** este cel mai adesea subiectivă și reconstituie într-o manieră documentară universul social prezentat. De asemenea, conferă iluzia vieții în desfășurare și reflectă simpatia scriitorului față de valorile lumii evocate. **Narațiunea** are funcția de reprezentare a realității și aceea de semnificare. **Dialogul** susține verisimilitatea și concentrarea epică. Scenele dialogate contribuie la analiza psihologică a personajelor.

CONCLUZIE

Opera literară ***Mara*** de Ioan Slavici este un roman **realist**, prin temă, prin perspectiva narativă omniscientă, prin prezentarea unei lumi omogene și a unui anumit tip de personaje, prin stilul impersonal și sobru. În viziune **realistă** sunt înfățișate relațiile dintre comunitate (socială, etnică, religioasă)

și individ, dintre părinți și copii, dintre soți, dar și aspecte ale psihologiei feminine (iubirea maternă și iubirea pasiune).

În ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, George Călinescu raportează valoarea romanului la contextul epocii și la evoluția genului: *„Pentru epoca în care a apărut, **Mara** trebuia să însemne un eveniment, și astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. [...] Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă."*

I. Conceptul operațional

Personajele din romanul realist

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalități de caracterizare a personajelor, tipuri de personaje).
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul în care au apărut.

Cerința:

- Realizează un eseu în care să prezinți modalități de caracterizare a personajelor principale dintr-un roman/ dintr-o proză realistă studiată.

III. Sugestii de redactare

Aplicație realizată pe baza romanului ***Mara*** de Ioan Slavici.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZĂ** Publicat în volum în 1906, ***Mara*** este considerat de criticul Șerban Cioculescu *„cel mai bun roman al nostru înainte de **Ion**"*. Dincolo de diversitatea aspectelor sociale surprinse în roman, Slavici înfățișează în viziune **realistă psihologia și comportamentul feminin**, ca și efectele pasiunilor asupra celor două personaje principale, mama și fiica, Mara și Persida, care se dovedesc în final ipostaze/ vârste ale aceluiași prototip: Mara matură – Mara juvenilă. **ARGUMENTARE** Acțiunea romanului se desfășoară pe mai multe planuri narative, având personaje numeroase. În funcție de rolul lor în acțiune, **personajele realiste** sunt puternic individualizate, construite cu minuțiozitate (biografia, mediul, relațiile motivate psihologic) sau portretizate succint. Sunt personaje tipice pentru o categorie socială, cu o evoluție condiționată de mediu și epocă.
Aspecte ale realizării unui personaj de roman realist	
Personaje principale	Specia literară privilegiază **personajul (principal)** a cărui evoluție constituie obiectul romanului. De aceea personajele sunt construite dintr-un ansamblu de trăsături redate în mod direct (portret, biografie, stare civilă, statut social) și indirect (fapte, gesturi, atitudini, gânduri, limbaj, raporturi cu alte personaje). Naratorul omniscient lasă personajele să-și dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le atitudinile pe parcursul evoluției conflictului.
Trăsăturile personajelor	**Cele două personaje principale** în jurul cărora se construiește acțiunea romanului sunt **Mara** și **Persida** – *„Mara e un caracter, Persida un destin; prima înseamnă stabilitate și forță, cealaltă devenire semnificativă și exemplară."*[1] George Călinescu vede în ***Mara*** *„tipul comun al femeii de peste munți și în genere al văduvei, între-prinzătoare și aprige, la care apare proporția aceea de zgârcenie și de afecțiune maternă, de hotărâre bărbă-tească și de sentiment al slăbiciunii femeiești"*, iar Nicolae Manolescu o consideră *„prima femeie capitalist din literatura noastră"*. Personaj tipic, Mara este **personaj realist** și prin faptul că *„e un produs al mediului"*[2]. *„Mara e asemenea arborelui vieții, e viața însăși, pătimașă, puternică, rea, lacomă, generoasă, vorace și darnică; animată de tensiunile cele mai obscure, dar și îndrumată de elanurile cele mai nobile; neiertătoare, aspră, severă și blândă."*[3]
Mijloace/ procedee de caracterizare	Mara, precupeața de la Radna, domină întregul roman prin forța ei, prin pregnanța trăsăturilor și prin complexitate. Rămasă văduvă de tânără și săracă, **statut social dezavantajat**, Mara trebuie să găsească mijloacele materiale de a-și crește copiii și de a-și câștiga prin forțe proprii respectul comunității. Are o fire **energică, voluntară, optimistă**, trăsături care ies la iveală prin intermediul **caracterizării indirecte**, din vorbele, gesturile, faptele și, uneori, din gândurile eroinei. Portretul ei fizic, realizat la începutul romanului, în mod **direct de către narator, în manieră realistă**, prin acumularea detaliilor, sugerează **masivitate, stabilitate**: *„Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt, Mara stă ziua toată sub șatră, în dosul mesei pline de poame și de turtă dulce."* Oamenii o consideră *„procletă muiere"*.

[1] Magdalena Popescu, op. cit.
[2] Pompiliu Marcea, op. cit.
[3] Magdalena Popescu, op. cit.

Precizarea și exemplificarea trăsăturilor

Sufletul ei este dominat de două pasiuni: **copiii și banii**. Simbolică pentru echilibrul afectiv al Marei, între dragostea pentru copii și iubirea de bani, este existența celor trei ciorapi în care eroina își păstrează economiile: *„unul pentru zile de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică."* Există ceva din psihologia avarului în felul în care Mara strânge banii la ciorap și amână să se despartă de ei (scena de la botezul copilului Persidei), comparabil cu personajul moș Costache (***Enigma Otiliei***). Avariția lor este însă umanizată de dragostea pentru copii.

Astfel, ea vrea ca Persida să fie o preoteasă bogată, frumoasă, respectată, într-o parohie îndestulată, iar Trică să devină starostele cojocarilor – *„Mara hrănește o «viziune» a viitorului ca pe o compensație a prezentului. Copiii nu sunt ai ei, ci ea într-un viitor al devenirii, care se va desfășura așa cum visează, simte și hotărăște Mara."*[4] De aceea Persidei îi asigură, cu minimum de efort financiar, o bună educație la călugărițe, dând-o în grija maicii Aegidia, iar pe Trică îl dă ucenic la un cojocar. Numai că destinul este deasupra planurilor și vanităților Marei.

Când trebuie să facă o investiție mai importantă, ca de exemplu arendarea podului de peste Mureș, Mara ia bani din ciorapul destinat Persidei, fapt ce ilustrează **zgârcenia**, sugerată și de gesturile care însoțesc punerea banilor la păstrare: *„Când poate să pună florinul ea-l sărută, apoi rămâne așa, singură, cu banii întinși pe masă, stă pe gânduri și începe în cele din urmă să plângă"*

Relațiile cu celelalte personaje

Zgârcenie dovedește Mara și față de propriii copii. Pe Trică l-ar putea răscumpăra de la stagiul militar obligatoriu, dar lasă pe alții să plătească pentru el și îl determină în felul acesta să plece la război, iar pe fiica sa nu o ajută cu bani atunci când are nevoie, nu-i constituie zestrea reală, ca să poată fi recunoscută ca egală și nu ca tolerată în căsnicie.

Mara strânge bani sub pretextul că sunt pentru copiii ei. În realitate, ea tezaurizează banii pentru prestigiul pe care aceștia i-l conferă în fața comunității: *„Banul este un mijloc de considerație și stimă, dar și de echilibru psihologic."*[5]

Inventivă, Mara găsește totdeauna modalitatea de a depăși impasurile financiare generate de datoria maternă. O determină pe maica Aegidia s-o țină pe Persida la mănăstire și să-i ofere o educație aleasă aproape gratis, iar pe cojocarul Bocioacă îl convinge să plătească scutirea lui Trică de armată.

Banul îi conferă mândrie Marei și îi asigură respectul celorlalți: *„Nu-i vorba, tot Mara cea veche era, tot soioasă, tot*

[4] Idem.

[5] Pompiliu Marcea, op. cit.

nepieptănată, și nici că i-ar fi șezut altfel. Vorbea însă mai apăsat, se certa mai puțin, călca mai rar și se ținea mai drept decât odinioară. Se simte omul care are și-l vezi cât de acolo pe cel ce se simte. Creșteau dar și ciorapii deodată cu copiii."

Paralelă Mara - Persida

Orgoliul Marei ia forma mândriei de a-și fi făcut stare prin munca ei și a orgoliului matern. *„Tot n-are nimeni copii ca mine"*, repetă personajul în diverse ocazii de-a lungul romanului. *„Biruitoare, văduva devine o femeie onorabilă, prin bogăție, dar și prin exemplul pe care chiverniseala ei îl oferă altora. A scos bani din afaceri și și-a crescut copiii: ce altceva i s-ar putea cere?"*, notează Nicolae Manolescu. Ca mai toate personajele lui Slavici, Mara are nevoie de recunoașterea celorlalți, pe care știe să-i *„domine chiar și prin umilință"* (N. Manolescu).

În ceea ce o privește pe fiica Marei, **Persida**, *„ea nu este* – așa cum observă Nicolae Manolescu – *decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta, obiceiurile și înfățișarea mamei sale"*. Caracterul de bildungsroman vizează maturizarea Persidei, transformarea ei din adolescenta care încalcă din iubire interdicțiile sociale, în femeia măritată/ mama acceptată de familie și de comunitate.

Există însă și anumite deosebiri între ele. Persida vede viața ca pe o succesiune de datorii, asceze și reprimări. Spre deosebire de optimismul Marei, Persida are o perspectivă tragică asupra realității, izvorâtă probabil și din educația religioasă.

Mijloace/ procedee de caracterizare – Persida

Autorul le tratează diferit și din punct de vedere stilistic: Mara este descrisă prin ironie, în stil indirect liber, Persida e tratată în registrul serios și grav. Cu toate acestea, *„Mara și Persida nu sunt în opoziție și nici în conflict. Ele se subînțeleg una pe cealaltă în existența prezentă, trecutul presupune o legătură de filiație, viitorul una de devenire. Căci Persida tinde să ajungă asemănătoare Marei, preluând probabil de la ea acele trăsături care o pot face aptă pentru viață"*[6].

Caracterizarea directă a Persidei de către **celelalte personaje** surprinde la începutul romanului puritatea fetei. În capitolul ***Primăvara***, de exemplu, perspectiva naratorului asupra Persidei îi este atribuită Marei, în stil indirect liber: *„Prea i se făcuse fata fată, și nu mai știa ce să facă cu dânsa. Înaltă, lată-n umeri, plină, rotundă și cu toate aceste subțire s-o frângi din mijloc; iar fața ei ca luna plină, curată ca floarea de cireș și albă..."*

Maica Aegidia consideră că Persida este *„o adevărată minune"*, *„ un adevărat giuvaer de femeie"*.

[6] Magdalena Popescu, op. cit.

Maturizarea Persidei aduce transformări vizibile, mai ales din momentul când deschide un birt la Sărărie. Ea începe să-şi piardă gingăşia şi să semene din ce în ce mai mult cu Mara, iar naratorul redă în mod direct transformarea: *„Femeie greu muncită, se perduse încetul cu încetul înfăţişarea ei aleasă şi gingaşe; ridicând ciuberele de apă şi oalele de la foc, mutând mesele de la un loc la altul, punând mâna la toate, ea se făcuse mai voinică, mai ţeapănă, dar totdeodată şi mai nodoroasă oarecum* [...].

Trăind mereu cu slugi proaste şi cu lume adunată în cârciumă, ea perduse încetul cu încetul şi gingăşia sufletului. [...].

Dacă s-ar fi văzut ea însăşi pe sine cu ochii de odinioară, ar fi rămas cuprinsă de spaimă şi ar fi strigat: «Ah! Tare am căzut, Doamne!» [...] floarea se ofilise şi începea a-şi scutura foile."

Caracterizarea indirectă, care se desprinde din fapte, vorbe, gesturi şi relaţia cu celelalte personaje scoate la iveală trăsăturile ei morale. **Orgolioasă**, ca şi Mara, şi **înzestrată cu un puternic simţ al datoriei** (*„Mai întâi Dumnezeu, apoi părinţii tăi şi după aceştia ceilalţi binefăcători ai tăi."*), Persida încearcă iniţial să-şi reprime sentimentele pentru Naţl. Cu toate acestea rămâne credincioasă iubirii pe care o simte pentru fiul lui Hubăr şi, **înţeleaptă**, refuză politicos cererea în căsătorie a teologului Codreanu. Însă atunci când Naţl îşi loveşte tatăl şi e alungat din casa părintească ajungând de batjocura oraşului, Persida se arată **devotată** omului iubit şi hotărăşte să-şi asume un destin similar cu al lui, asumându-şi răspunderea morală: *„N-aş fi vrednică de lumina zilei, dacă l-aş părăsi şi eu când toţi îl nedreptăţesc...."*

Încercările prin care trece până la momentul împăcării din final sunt cauzate de încălcarea, din iubire, a interdicţiilor impuse de comunitate.

Dacă Mara *„e un produs al mediului"* căruia i se adaptează, criticul Pompiliu Marcea apreciază că: *„N-o mână, în dragoste, niciun fel de calcule, ea învinge printr-o mare stăpânire de sine şi un rar devotament.* [...] *Persida îşi depăşeşte net mediul, e un personaj superior."*

CONCLUZIE

Fin observator al efectelor iubirii asupra psihologiei feminine, în romanul ***Mara***, Slavici conduce conflictul dintre pasiune şi datorie în plan moral.

COMEDIA
I. L. Caragiale

I. Delimitări terminologice

Genul literar

Genul dramatic cuprinde acele opere literare *destinate reprezentării scenice* (nu lecturii). De aceea, opera dramatică impune anumite limite privind amploarea în timp şi spaţiu a acţiunii reprezentate. Ideile şi sentimentele autorului sunt transmise **indirect**, prin intermediul **acţiunii** şi al **personajelor**; intervenţia directă a autorului se reduce la didascalii.

Opera dramatică se realizează în plan textual prin: *dialog* (*schimb de replici*), *monolog dramatic* (uneori şi *aparté*), iar în plan metatextual, prin *indicaţiile scenice*.

- Textul dramatic are caracter ficţional.
- Textul dramatic este organizat în *acte* (subdiviziuni formale într-o piesă de teatru, cuprinzând mai multe scene), *scene* (subdiviziuni ale unui act, delimitate, în general, de o schimbare în gruparea personajelor), *tablouri*, *replici*.
- Sunt prezente *indicaţiile scenice/ indicaţiile de regie/ didascaliile* (sugestiile autorului privitoare la jocul actorilor sau la decor, pentru transpunerea textului în spectacol).
- Acţiunea se dezvoltă în jurul *conflictului dramatic* (prezenţa unor puternice forţe opuse, aflate într-o relaţie ostilă; existenţa unui obstacol între aceste forţe determină prin ciocnirea lor naşterea unei crize, apariţia unui dezechilibru care trebuie rezolvat; efectul crizei este tensiunea interioară/ aşteptarea, încordarea, care declanşează un lanţ de evenimente, orientat în mod necesar spre o soluţie/ o rezolvare). *Situaţia dramatică* presupune posibilitatea unei rezolvări. Când aceasta nu există, dramaticul se transformă în tragic, care este legat de fatalitate.

În *spectacolul teatral*, conţinutul de idei şi sensul operei sunt evidenţiate prin jocul unor actori, care întruchipează personajele pe o scenă, în faţa spectatorilor. Între spectatori şi scriitor (dramaturgul) apare o convenţie, spectatorul admiţând ideea că pe scenă apar adevăraţii eroi, iar comunicarea este mediată de regizor, actori şi ceilalţi implicaţi în montarea scenică a textului dramatic. Spectacolul teatral este sincretic, prin combinarea simultană a mai multor aspecte: gestica şi rostirea actorilor, decorul, costumele, lumina, muzica, mişcarea (dansul).

Cele mai importante **specii dramatice** sunt: comedia, tragedia şi drama.

Specia literară

Comedia este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care **provoacă râsul** (sunt menite să-i înveselească pe spectatori) prin surprinderea moravurilor sociale, a unor tipuri umane sau a unor situaţii neaşteptate, având un **final fericit** şi, deseori, un rol moralizator. **Personajele comediei sunt inferioare** în privinţa însuşirilor morale, a capacităţilor intelectuale sau a statutului social.

Tipuri de comedie:

• comedie de situații (de intrigă) – cu întâmplări derulate într-un ritm alert, cu răsturnări bruște de situație și cu rezolvări neașteptate;

• comedie de moravuri – prezintă, cu scop moralizator, defecte umane (morale) sau moravuri sociale;

• comedie de caractere – cu accent pe latura psihologică a personajelor, înfățișând adesea caractere (avarul, orgoliosul, naivul etc.).

Categoria Estetică

Comicul este o categorie estetică având ca efect râsul, declanșat de contrastul/ nepotrivirea dintre aparență și esență, pretenții și realitate, așteptări și rezultate, automatism și natural, dintre ceea ce este și ceea ce vrea să pară (crede că este) un personaj. Contrastul comic este inofensiv și este receptat într-un registru larg de atitudini: bunăvoință, amuzament, înduioșare, dispreț. Comicul implică existența unui conflict comic (contrastul), a unor situații și personaje comice.

Tipuri de comic/ forme de realizare a efectului comic în dramaturgie sunt:

• comicul de situație;
• comicul de caractere;
• comicul de moravuri;
• comicul de limbaj;
• comicul de nume.

II. Competența de evaluat

• Încadrarea unui text narativ într-o anumită categorie (specie), pe baza identificării caracteristicilor acesteia.

Cerința:

Realizează un eseu în care să demonstrezi că o operă literară studiată aparține speciei literare comedia.

Alegerea operei literare adecvate: comedia ***O scrisoare pierdută*** de I. L. Caragiale.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI DRAMATIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Text și context (contextul operei)	Reprezentată pe scenă în 1884, comedia ***O scrisoare pierdută*** de I.L. Caragiale este a treia dintre cele patru scrise de autor, o capodoperă a genului dramatic.
Opinii critice	Prejudecata criticului E. Lovinescu despre efemeritatea comediei de moravuri față de comedia de caracter nu s-a dovedit îndreptățită în timp, comedia ***O scrisoare pierdută*** fiind actuală și pentru că mentalitatea unei categorii sociale

nu diferă prea mult în context românesc de la o epocă la alta. Ambițiile, dorința de avere, privilegii sau ascensiune socială nu țin doar de mentalitatea unei epoci. G. Călinescu susține acest lucru: *„Precum există categorii individuale, există și tipuri sociologice. (...) Situațiile sunt eterne și se rezolvă în limbaj."* În plus, *„Caragiale are o dublă intuiție a individului: a categoriei sociale și sufletești. Comedia de moravuri se împletește cu aceea de caracter"* (Pompiliu Constantinescu).

Specie

IPOTEZĂ

Opera literară ***O scrisoare pierdută*** de I. L. Caragiale este o **comedie de moravuri**, în care sunt satirizate aspecte ale societății contemporane autorului, fiind inspirată din farsa electorală din anul 1883.

Comedia

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Comedia este o specie a genului dramatic, care stârnește râsul prin surprinderea unor moravuri, a unor tipuri umane sau a unor situații neașteptate, cu un final fericit. Personajele comediei sunt inferioare. Conflictul comic este realizat prin contrastul între aparență și esență. Sunt prezente formele comicului: umorul, ironia și diferite tipuri de comic (de situație, de caracter, de limbaj și de nume).

Tema

Încadrându-se în categoria **comediilor de moravuri**, prin satirizarea unor defecte omenești, piesa prezintă aspecte din viața politica (lupta pentru putere în contextul alegerilor pentru Cameră) și de familie (relația dintre Tipătescu și Zoe) a unor reprezentanți corupți ai politicianismului românesc.

Text dramatic

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Ca specie a genului dramatic, comedia este destinată reprezentării scenice, dovadă fiind lista cu *Persoanele* de la începutul piesei și **didascaliile**, singurele intervenții directe ale autorului în piesă.

Compoziția textului dramatic

Textul dramatic este structurat în **patru acte** alcătuite din **scene**, fiind construit sub forma schimbului de **replici** între personaje.

Titlu

Titlul pune în evidență **contrastul comic** dintre aparență și esență. Pretinsa luptă pentru putere politică se realizează, de fapt, prin lupta de culise, având ca instrument al șantajului politic „o scrisoare pierdută" – pretextul dramatic al comediei. Articolul nehotărât indică atât banalitatea întâmplării, cât și repetabilitatea ei (pierderile succesive ale scrisorii, amplificate prin repetarea întâmplării în alt context, dar cu același efect).

Construcția subiectului dramatic

Timp și spațiu

Fiind destinată reprezentării scenice, creația dramatică impune anumite limite în ceea ce privește amploarea **timpului** și a **spațiului** de desfășurare a acțiunii. Acțiunea comediei este plasată *„în capitala unui județ de munte, în zilele noastre"*, adică la sfârșitul secolului al XIX-lea, în perioada campaniei electorale, într-un interval de trei zile.

Intriga

Intriga piesei (elementul care declanșează desfășurarea acțiunii și efectul de ansamblu al textului) pornește de la o întâmplare banală: pierderea unei scrisori intime, compromițătoare pentru reprezentanții locali ai partidului aflat la putere și găsirea ei de către adversarul politic, care o folosește ca armă de șantaj. Acest fapt ridicol stârnește o agitație nejustificată și se rezolvă printr-o împăcare generală și neașteptată.

Conflicte dramatice

Conflictul dramatic principal constă în confruntarea pentru puterea politică a două forțe opuse: reprezentanții partidului aflat la putere (prefectul Ștefan Tipătescu, Zaharia Trahanache – președintele grupării locale a partidului și Zoe, soția acestuia) și gruparea independentă constituită în jurul lui Nae Cațavencu, ambițios avocat și proprietar al ziarului *„Răcnetul Carpaților"*. Conflictul are la bază contrastul dintre ceea ce sunt și ceea ce vor să pară personajele, între aparență și esență. **Conflictul secundar** este reprezentat de grupul Farfuridi-Brânzovenescu, care se teme de trădarea prefectului.

Tensiune dramatică

Tensiunea dramatică este susținută gradat prin lanțul de evenimente care conduc spre rezolvarea conflictului, în finalul fericit al piesei: scrisoarea revine la destinatar, Zoe, iar trimisul de la centru, Agamiță Dandanache, este ales deputat. Este utilizată **tehnica amplificării treptate a conflictului**. O serie de procedee compoziționale (modificarea raporturilor dintre personaje, răsturnări bruște de situație, introducerea unor elemente surpriză, anticipări, amânări), mențin tensiunea dramatică la un nivel ridicat, prin complicarea și multiplicarea situațiilor conflictuale.

Două personaje secundare au un rol aparte în construcția subiectului și în menținerea tensiunii dramatice. În fiecare act, în momentele de maximă tensiune, Cetățeanul turmentat intră în scenă, având intervenții decisive în derularea intrigii. El apare ca un instrument al hazardului, fiind cel care găsește, din întâmplare, în două rânduri scrisoarea, face să-i parvină mai întâi lui Cațavencu și o duce în final *„andrisantului"*, coana Joițica. Dandanache este elementul surpriză prin care se realizează deznodământul; el rezolvă ezitarea scriitorului între a da mandatul de deputat *prostului* Farfuridi sau *canaliei* Cațavencu. Personajul întărește semnificația piesei, prin generalizare și îngroșare a trăsăturilor, candidatul trimis de la centru fiind *„mai prost ca Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu"*.

Prezentarea acțiunii

Scena inițială din actul I (**expoziționea**) prezintă personajele Ștefan Tipătescu și Pristanda, care citesc ziarul lui Nae Cațavencu, „Răcnetul Carpaților", și numără steagurile. Venirea lui Trahanache cu vestea deținerii scrisorii de amor de către adversarul politic declanșează conflictul dramatic principal și constituie **intriga comediei**. Convingerea soțului înșelat că scrisoarea este o plastografie și temerea acestuia că Zoe ar putea afla de *„machiaverlâcul"* lui Cațavencu sunt de un comic savuros. Naivitatea (aparentă sau reală) a lui Zaharia Trahanache și calmul său contrastează cu zbuciumul amorezilor Tipătescu și Zoe Trahanache, care acționează impulsiv și contradictoriu pentru a smulge scrisoarea șantajistului.

Intriga

Actul II prezintă în prima scenă o altă numărătoare: a voturilor, dar cu o zi înaintea alegerilor. Se declanșează **conflictul secundar**, reprezentat de grupul Farfuridi-Brânzovenescu, care se teme de trădarea prefectului. Dacă Tipătescu îi ceruse lui Pristanda arestarea lui Cațavencu și percheziția locuinței pentru a găsi scrisoarea, Zoe dimpotrivă, ordonă eliberarea lui și uzează de mijloacele de convingere feminine pentru a-l determina pe Tipătescu să susțină candidatura avocatului din opoziție, în schimbul scrisorii. Cum prefectul nu acceptă compromisul politic, Zoe îi promite șantajistului sprijinul său. Depeșa primită de la centru solicită însă alegerea altui candidat pentru colegiul al II-lea.

În actul III (**punctul culminant**), acțiunea se mută în sala mare a primăriei unde au loc discursurile candidaților Farfuridi și Cațavencu, în cadrul întrunirii electorale. Între timp, Trahanache găsește o poliță falsificată de Cațavencu, pe care intenționează s-o folosească pentru contrașantaj. Apoi anunță în ședință numele candidatului susținut de comitet: Agamiță Dandanache. Încercarea lui Cațavencu de a vorbi în public despre scrisoare eșuează din cauza scandalului iscat în sală de Pristanda. În încăierare, Cațavencu pierde pălăria cu scrisoarea, găsită pentru a doua oară de Cetățeanul turmentat, care o duce destinatarei.

Deznodământul

Actul IV (**deznodământul**) aduce rezolvarea conflictului inițial, pentru că scrisoarea ajunge la Zoe, iar Cațavencu se supune condițiilor ei. Intervine un alt personaj, Dandanache, care întrece prostia și lipsa de onestitate a candidaților locali. Propulsarea lui politică este cauzată de o poveste asemănătoare: și el găsise o scrisoare compromițătoare. Este ales în unanimitate și totul se încheie cu festivitatea condusă de Cațavencu, unde adversarii se împacă.

Acțiunea piesei este constituită dintr-o serie de întâmplări care, în succesiunea lor temporală, nu mișcă nimic în mod esențial, ci se derulează concentric în jurul pretextului

(pierderea scrisorii). Atmosfera destinsă din final reface starea inițială a personajelor, fără nicio modificare a statutului inițial (dinaintea pierderii scrisorii). **Personajele** acționează stereotip, simplist, ca niște marionete lipsite de profunzime sufletească, fără a evolua pe parcursul acțiunii, fără a suferi transformări psihologice (**personaje „plate"**).

Personajul dramatic – modalități de caracterizare

Personajele din comedii au trăsături care înlesnesc încadrarea lor tipologică. Caragiale este considerat cel mai mare creator de tipuri din literatura română. Ele aparțin viziunii clasice pentru că se încadrează într-o tipologie comică, având o dominantă de caracter și un repertoriu fix de trăsături. Pompiliu Constantinescu precizează în articolul ***Comediile lui Caragiale*** nouă clase tipologice, dintre care următoarele sunt identificate și în ***O scrisoare pierdută***: tipul încornoratului (Trahanache), tipul primului-amorez și al donjuanului (Tipătescu), tipul cochetei și al adulterinei (Zoe), tipul politic și al demagogului (Tipătescu, Cațavencu, Farfuridi, Brânzovenescu, Trahanache, Dandanache), tipul cetățeanului (Cetățeanul turmentat), tipul funcționarului (Pristanda), tipul confidentului (Pristanda, Tipătescu, Brânzovenescu), tipul raisoneurului (Pristanda).

Mijloace/ procedee de caracterizare

Dar scriitorul depășește cadrul comediei clasice, având capacitatea de a individualiza personajele, prin comportament, particularități de limbaj, nume, dar și prin combinarea elementelor de statut social și psihologic. De exemplu, Trahanache este încornoratul simpatic, dar și vanitosul înșelat și ticăitul. Zoe reprezintă tipul cochetei, dar și al femeii voluntare.

Mijloace de realizare a comicului

Personajele aparținând aceleiași categorii se disting prin modul de a reacționa la împrejurări (**comportament**), fiind astfel orientate către **comicul de caractere**. Tipătescu și Trahanache reprezintă tipul politicianului demagog, dar în timp ce Trahanache își păstrează calmul imperturbabil în fața amenințării lui Cațavencu și caută, „cu diplomație" o armă de contrașantaj, *„altă plastografie"*, Tipătescu reacționează impulsiv și violent, ordonă arestarea fără mandat (și fără vină, din punct de vedere legal) a lui Cațavencu, iar în confruntarea directă îl amenință că îl ucide cu bastonul (**comic de situație**). De altfel, părerea bătrânului Trahanache despre Tipătescu este aceea că: *„E iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect."*

Un alt mijloc de caracterizare indirectă este **onomastica**. Numele personajelor sugerează trăsătura lor dominantă.

Tehnica nu este nouă, fiind valorificată și de Alecsandri. G. Ibrăileanu realizează un studiu asupra ***Numelor proprii în opera comică a lui Caragiale***, arătând că *„Autorii comici obișnuiesc să pună nume care prin conținutul lor noțional [...], ori prin sonoritate (Cațavencu), ori prin altceva, să samene cu personagiul și să-l caracterizeze"*.

Numele personajelor sugerează[1]:

- Zaharia (*zaharisitul*, ramolitul, ticăitul) Trahanache (derivat de la cuvântul *trahana*, o cocă moale, ușor de modelat de *enteres*);
- Nae (populistul, păcălitorul păcălit) Cațavencu (demagogul lătrător);
- Agamiță (*„diminutivul caraghios al strașnicului nume Agamemnon"*, purtat de eroul homeric, războinicul cuceritor al Troiei) pronunțat de Trahanache: Gagamiță (*„redă căderea în copilărie a acestui ramolit"*) Dandanache (derivat de la *dandana, încurcătură*, cu sufix grecesc, semn al vechilor politicieni liberali *„de la patuzopt"*);
- Tache Farfuridi (sufixele au rezonanță grecească și denotă politicianismul liberal);
- Farfuridi, Brânzovenescu (*„prin aluzia culinară a numelor, sugerează inferioritate, vulgaritate, lichelism"*, prostie);
- institutorii Ionescu, Popescu (*„de extracție populară"*, *„fac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos"*);
- Ghiță (slugarnic, individul servil și umil în fața șefilor) Pristanda (numele unui dans popular în care se bate pasul pe loc);
- Cetățeanul turmentat (nu este individualizat prin nume, pentru că reprezintă o categorie, alegătorii *turmentați*/ amețiți de conducătorii politici care își propun candidații în funcție de interesele personale);
- *„Personaje serioase"* (sunt importante în județ și nu sunt inculte ca celelalte):
- Ștefan Tipătescu (personaj mai serios, un *tip* de generație mai recentă decât a celor cu numele în *-ache*); prenumele cu rezonanță istorică (Ștefan cel Mare) este înlocuit de cunoscuți cu diminutivul Fănică, ceea ce pune în evidență contrastul dintre aparență (Ștefan/ șeful, stăpânul județului) și realitate (Fănică/ bărbatul slab în fața femeii);
- Zoe (*„o damă mare în politica de provincie"*) Trahanache (soția bătrânelului); contrastul comic sugerat de diminutivul familiar al prenumelui, coana Joițica.

Indicațiile scenice conturează indirect personajele, prin semnificația, în plan moral sau intenționat, a gesturilor și a mimicii. Dar în **lista cu *Persoanele*** de la începutul piesei, se precizează, alături de numele semnificative, statutul social,

[1] Fragmentele cu privire la explicarea numelor sunt citate din G. Ibrăileanu, ***Numele proprii în opera comică a lui Caragiale***.

ocupația personajelor, ceea ce sugerează apartenența la o tipologie și poate constitui punctul de plecare în caracterizare:

• Tipătescu, *„prefectul județului"* (este unul dintre stâlpii puterii locale, orgoliosul și amorezul; are gândire de stăpân medieval, transformându-l pe funcționarul public, polițaiul orașului, în sluga personală);

• Dandanache, *„vechi luptător de la 48"*, (politicianul decrepit și amnezic, *„mai prost ca Farfuridi și mai canalie decât Caţavencu"*; produce o dandana, considerând șantajul o formă de diplomație);

• Trahanache, prezidentul tuturor *„comitetelor și comițiilor"* din județ (alt stâlp al puterii locale, care și-a consolidat poziția și prin „prietenia de familie" cu prefectul, politicianul abil și *venerabil*);

• Farfuridi, *„avocat, membru al acestor comitete și comiții"* (o umbră de voință politică, o copie degradată a șefului Trahanache, aspirant mereu amânat de alte interese la mandatul de deputat; tipul politicianului incult și impulsiv; prostul fudul);

• Brânzovenescu, *„asemenea"* (umbra unei umbre, confidentul precedentului, care îi temperează izbucnirile, politician de duzină);

• Caţavencu, *„avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaților», prezident-fundator al Societății enciclopedice-cooperative «Aurora economică română»"* (tipul demagogului, al parvenitului politic; face parte din opoziție și, neavând funcții politice, își creează instrumente prin care să le obțină sau să le substituie; numele ziarului sugerează frazeologia liberală/ comentariile acuzatoare la adresa puterii, interesul pentru știrile de scandal, demagogia patriotardă/ patriotismul local; numele societății sugerează pretenția de cultură *enciclopedică* anulată de intenția câștigului *cooperativ*; ambițios fără tenacitate, cu o evoluție inversă față de momentul inițial);

• Ionescu, *„institutor, colaborator la acel ziar și membru al acestei societăți"* (reprezentant al opoziției din gruparea lui Caţavencu, o copie palidă a acestuia);

• Popescu, *„institutor, asemenea"* (o copie a copiei);

• Ghiță Pristanda, *„polițaiul orașului"* (funcționar public, servil, de o viclenie rudimentară, transformat în sluga personală a șefilor);

• Un cetățean turmentat (anonim, dar reprezentant pentru o întreagă categorie; vicios, *turmentat* de băutură și de tergiversarea fruntașilor politici care amână să-i „îndrume"/ manipuleze votul);

• Zoe Trahanache, *„soția celui de sus"* (femeie voluntară, cea de-a doua soție a fruntașului politic menționat; singura femeie într-o piesă despre viața politică a unui județ, în vremea votului

cenzitar, ea neavând drept de vot, îi promite lui Caţavencu: *„Eu te aleg, eu și cu bărbatul meu"*, afirmație care sugerează puterea de convingere, capacitatea de a influența deciziile bărbaților care conduc; plasarea numelui la sfârșitul listei cu *Persoanele* nu sugerează lipsa puterii într-o lume a bărbaților, ci capacitatea de a-i manipula asemenea unui păpușar marionetele).

Limbajul dramaturgiei; expresivitatea textului dramatic

Limbajul este principala modalitate de individualizare a personajelor. Formele greșite ale cuvintelor, erorile de exprimare, ticurile verbale denotă incultura/ statutul de parvenit sau trăsături psihologice ale personajelor comice. **Vorbirea** constituie criteriul după care se constituie două categorii de personaje: parveniții, care își trădează incultura prin limbajul valorificat de autor ca sursă a comicului și personajele *cu carte* (Tipătescu și Zoe), ironizate însă pentru legătura amoroasă extraconjugală.

Limbajul personajelor ca modalitate de caracterizare (registre stilistice)

Prin **comicul de limbaj** se realizează **caracterizarea indirectă**. De exemplu, Trahanache își trădează originea grecească stâlcind neologismele: *soțietate, prințip*. Pronunță greșit neologismele din sfera limbajului politic: *dipotat, docoment, endependant, cestiuni arzătoare la ordinea zilei*. Se exprimă confuz, cu abateri de la normele limbii literare, ceea ce reflectă incultura: truismul *„unde nu e moral, acolo e corupție"*, tautologia *„enteresul și iar enteresul"* și cacofonia *„va să zică că nu le are"*. Ticul său verbal *„Aveți puțintică răbdare"* reflectă viclenia, tergiversarea individului abil, care sub masca bătrâneții caută să câștige timp pentru a găsi o soluție. Fraza care îi rezumă principiul de viață și îi explică falsa miopie/ naivitate este: *„Într-o soțietate fără moral și fără prințip... trebuie să ai și puțintică diplomație!"*

Limbajul politicienilor demagogi, avocați de profesie, adversari în lupta pentru mandatul de deputat, trădează în cazul lui Caţavencu incultura (care contrastează comic cu pretenția de erudiție), iar în cazul lui Farfuridi, prostia (evidențiată tocmai de pretinsa inteligență pe care crede că o probează prin răspunsurile imbecile). Ei se întrec în **discursuri patriotarde**, în care nonsensul și paradoxul demonstrează incultura și snobismul.

Pretinsa erudiție a lui **Caţavencu** este „trădată" de formularea principiilor sale:

„Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta!..." (de fapt, Machiavelli)

„[...] principiul de drept, fiecare cu al său, fiecare cu treburile sale... oneste bibere..." (începutul stâlcit al maximei latine: *„honeste vivere, neminem laedere, suum cuique tribuere"*/ „să trăiești cinstit, să nu păgubești pe nimeni, să dai fiecăruia ce e al său").

Incultura se reflectă în folosirea incorectă semantic a neologismului, în etimologie populară: *faliți* (oameni de fală), *capitaliști* (locuitori ai capitalei) sau în lipsa de proprietate a termenilor: *liber-schimbist, travaliu, imputare*. Fiind un personaj care se definește în primul rând prin vorbire, *Cața*-vencu realizează un caleidoscop al abaterilor de la normele de exprimare corectă (încălcarea regulilor gramaticale și a logicii) de un comic neegalat: truismul *„Istoria ne învață anume că un popor care nu merge înainte, stă pe loc, ba chiar dă înapoi"*, asociațiile incompatibile *„Industria română este admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire"*, echivocul *„vreau ceea ce merit în orașul acesta de gogomani unde sunt cel dintâi... între fruntașii politici"*, nepotrivirea rezultată din interferența stilurilor (îi vorbește lui Pristanda în stil oratoric, renunțând la stilul familiar, adecvat situației). Nu are ticuri verbale pentru că vorbirea lui e adaptată la situații, mobilă, precum caracterul său.

Confuzia opiniei lui **Farfuridi** este exprimată prin nonsens: *„Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica: ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale..."* Prostia și imoralitatea acestui fruntaș al organizației locale a partidului conservator sunt redate de un alt nonsens: *„Trebuie să ai curaj, ca mine! trebuie s-o iscălești: o dăm anonimă!"* sau *„Iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători"*. Cuvântul stereotip *fix*, plasat în contexte precum: *„douăsprezece trecute fix"*, *„Eu, am n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg..."* sugerează automatismul, inerția intelectuală.

Pristanda, funcționar servil (*„scrofuloși la datorie"*), aprobă mecanic afirmațiile șefilor prin ticul verbal *curat*, chiar și în asociații incompatibile, dar de un comic șarjat: *curat murdar, (sistem) curat constituțional*. Sub masca umilinței, își face cu viclenie propriile interese: *„famelie mare, renumerație mică, după buget."* Lipsit de educație și parvenit de condiție modestă, utilizează termeni populari, barbarisme, neologisme pronunțate greșit, etimologii populare: *„bampir"*, *„catrindală"*, *„scrofuloși"*, *„renumerație"*.

Vorbirea lui **Dandanache** este peltică, sâsâită, eliptică și incoerentă, fapt ce sugerează căderea în copilărie, ramolismentul, senilitatea ca formă grotescă a alienării. Cuvintele reprezentative sunt: apelativele *„neicusorule, puicusorule"*, interjecția *„pac!"* (*„la un caz iar – pac! – la Răsboiul"*), vorbirea onomatopeică, repetitivă (*„hodoronc – hodoronc, zdronca – zdronca"*, *„si dăi, și dăi și luptă"*). Ticul verbal *„eu, care cu familia mea, de la patuzsopt"* motivează ambițiile sale politice prin tradiția familiei, o mică dinastie, și prin ideile revoluționare/ „înaintate", conservate de la '48. Replicile sale conțin abateri de la

exprimarea corectă: obscuritatea și prolixitatea, de aceea discursul ținut în fața alegătorilor în finalul piesei este ininteligibil.

Cetățeanul turmentat trezește simpatia prin faptul că se supune cu seninătate manipulării, nefiind capabil de a lua singur o decizie. Ticul verbal și laitmotivul intrărilor sale în scenă este întrebarea: *„eu pentru cine votez?"* Fost funcționar poștal, devenit între timp proprietar, a dobândit dreptul la vot la colegiul al II-lea. Duce scrisoarea la destinatar nu din onestitate, cum crede Zoe, ci din automatism profesional. Nu este inocent pentru că citește scrisoarea sub felinar, violând secretul corespondenței. Faptul că este neinstruit, unul dintre parveniții recent și modest îmbogățiți, este sugerat de pronunțarea incorectă a neologismelor: *„apropritar"*, *„andrisant"*.

Particularități ale construcției dialogului dramatic, monologul

Principalul mod de expunere este **dialogul**, prin care personajele își dezvăluie intențiile, sentimentele, opiniile. Prin dialog se prezintă evoluția acțiunii dramatice, se definesc relațiile dintre personaje și se realizează caracterizarea directă sau indirectă. În dialogul dramatic, stilul este marcat prin **oralitate**: mijloacele nonverbale (gesturi, mimică) și paraverbale (intonație, accent, ritm, pauză) se substituie replicilor sau le însoțesc sub forma indicațiilor scenice. Limbajul oral este mai spontan, mai puțin elaborat, fiind marcat prin: forme populare sau familiare, repetiții, exprimare eliptică, interogația, exclamația, simplitatea frazei.

Oralitate în dialogul dramatic

Cum structura fundamentală a textului este dialogică, prezența **monologului dramatic** (discursurile electorale Farfuridi - Cațavencu) și **aparté**-ului (intervențiile lui Ghiță) este mai restrânsă.

Sursele comicului

Sursele comicului sunt diverse și servesc intenția autorului de a satiriza defectele omenești puse în evidență pe fundalul campaniei electorale.

Comicul de moravuri vizează viața de familie (triunghiul conjugal Zoe-Trahanache-Tipătescu) și viața politică (șantajul, falsificarea listelor electorale, satisfacerea intereselor personale).

Comicul de intenție, atitudinea scriitorului față de personaje, se identifică prin limbajul lor, și anume utilizarea **neologismului** reflectă adâncimea contrastului comic (ceea ce vor să pară/ ceea ce cred că sunt față de ceea ce sunt cu adevărat). Personajele mai modeste în pretenții sunt **ironizate**: ele doar pronunță greșit (Pristanda, Cetățeanul turmentat), fapt care sugerează dorința de integrare într-o lume superioară, în consonanță cu noua lor stare socială. În schimb, ambițiosul Cațavencu, incult, dar snob, cu pretenții de erudiție (avocat, director de gazetă, prezident al unei societăți „enciclopedice", aspirant la mandatul de deputat), este **satirizat**: pronunță

corect, dar atribuie sensuri greşite neologismelor. Un singur personaj este **grotesc**: Dandanache, „alesul" trimis de la centru. Senil, căzut în copilărie, mai prost decât oricare provincial, este incapabil de a asimila neologismul, nici măcar în mod incorect. Vorbirea lui este incoerentă, iar neologismul este înlocuit de interjecție și onomatopee.

Comicul de situație susține tensiunea dramatică prin întâmplările neprevăzute, construite după scheme comice clasice: scrisoarea este pierdută și găsită succesiv (acumularea progresivă, coincidența, repetiția), răsturnarea de statut/ evoluția inversă a lui Cațavencu, teama exagerată de trădare a grupului Farfuridi- Brânzovenescu, confuziile lui Dandanache care o atribuie pe Zoe când lui Trahanache, când lui Tipătescu și interferența finală a intereselor în împăcarea ridicolă a forțelor adverse.

Comicul de caracter reliefează defectele general-umane, pe care Caragiale le sancționează prin râs (de exemplu: demagogia lui Cațavencu, prostia lui Farfuridi, servilismul lui Pristanda, senilitatea lui Dandanache).

Comicul numelor proprii este o formă prin care autorul sugerează dominanta de caracter, originea sau rolul personajelor în desfășurarea evenimentelor: numele Trahanache este provenit de la cuvântul *trahana*, o cocă moale, ceea ce sugerează că personajul este modelat de *„enteres"*; numele Dandanache vine de la „dandana" (boacănă, gafă), nume sugestiv pentru cel care creează confuzii penibile; numele Farfuridi și Brânzovenescu au rezonanțe culinare, sugerând prostia.

Prin **comicul de limbaj** se realizează caracterizarea indirectă și se evidențiază incultura personajelor.

CONCLUZIE

Prin aceste mijloace, piesa provoacă râsul, dar, în același timp, atrage atenția cititorilor/ spectatorilor, în mod critic, asupra „comediei umane".

Lumea eroilor lui Caragiale este alcătuită dintr-o galerie de arivişti, care acționează după principiul „Scopul scuză mijloacele", urmărind menținerea sau dobândirea unor funcții politice/ a unui statut social nemeritat.

I. Conceptul operațional

Personajele din Comedie

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului dramatic (personajele, modalități de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerința:

(1) Scrie un eseu în care să prezinți particularități de realizare a unui personaj dintr-o comedie studiată.

În elaborarea eseului, vei respecta structura textului demonstrativ și vei avea în vedere următoarele repere:

- încadrarea personajului ales într-o tipologie comică;
- argumentarea tipologiei precizate, prin referire la trăsături și la scene ilustrative din comedie;
- exemplificarea unor modalități/ procedee de caracterizare specifice personajului dramatic;
- prezentarea, prin referire la textul dramatic, a unor tipuri de comic, valorificate în portretizarea personajului ales;

(2) Scrie un eseu în care să prezinți particularități de realizare a unui cuplu de personaje dintr-o comedie studiată.

III. Sugestii de redactare

(1) Personajul ales: Zaharia Trahanache

PLANUL ESEULUI (IDEIPRINCIPALE)	DEZVOLTAREA IDEILOR DIN PLAN
Alegerea unui personaj pentru a realiza eseul propus	**IPOTEZA** Zaharia Trahanache face parte dintre personajele comediei ***O scrisoare pierdută*** de I. L. Caragiale, fiind realizat prin modalitățile de caracterizare specifice personajului dramatic și prin mijloacele comicului utilizate de autor în piesă.
Motivarea succintă a opțiunii pentru personajul ales spre exemplificare	Ceea ce îl singularizează în lumea eroilor caragialieni este percepția contradictorie a personajului: **încornoratul ridicol, naiv și ticăit** sau **tipul abil**, care, sub masca naivității și a ramolismentului, acceptă din *enteres* adulterul soției cu prefectul pentru a-și păstra puterea în județ?

[2] cf. Pompiliu Constantinescu, ***Comediile lui Caragiale***, în ***Scrieri, II***, Editura pentru Literatură.

Tipologie
Modalități/ procedee de caracterizare specifice personajului dramatic

Tipuri de comic valorificate în portretizare

Încadrarea personajului ales într-o tipologie comică

Argumentarea tipologiei precizate, prin referire la trăsături evidențiate în scene din comedie

Ilustrarea, prin exemple, a unor modalități/ procedee de caracterizare specifice

ARGUMENTE

1. Trahanache reprezintă *tipul încornoratului* și *tipul politic*.

2. Caracterizarea personajului se realizează în mod direct, de alte personaje și în mod indirect, prin fapte, limbaj, nume, atitudini, gesturi, relații cu alte personaje. Dintre elementele specifice textului dramatic sunt valorificate: replicile, didascaliile, situațiile. Personajul este implicat în conflictul dramatic, alături de Zoe și Tipătescu (în triunghiul conjugal) și împotriva șantajistului Cațavencu.

3. Pentru portretizarea personajului, se apelează la diverse tipuri de comic, care îngroașă prin acumularea detaliilor caracterul aparent lipsit de profunzime.

ARGUMENTARE

1a. Trahanache este tipul *încornoratului simpatic* pentru că refuză să creadă din *enteres* sau diplomație în autenticitatea scrisorii de amor și în adulterul soției sale.

El este *prezidentul* mai multor *„comitete și comiții"* din județ, fiind unul dintre „stâlpii" locali ai partidului aflat la putere.

1b. Principala sa caracteristică este **ticăiala**, fapt sugerat de formula stereotipă *„Aveți puțintică răbdare"*, rostită în rarele momente de enervare și de prenumele Zaharia (*zahariseala*/ ramolismentul).

Venerabilul este **calm, imperturbabil**, de o **viclenie** rudimentară, dar eficientă. Știe să **disimuleze** și să manevreze intrigi politice. Când este șantajat, nu se agită, ci răspunde cu un contrașantaj, descoperind polița falsificată de Cațavencu.

Cu aceeași **abilitate** îi combate și pe Farfuridi și Brânzovenescu care îl suspectau pe prefect de trădare.

Recunoaște existența corupției la nivelul societății, *„o societate fără moral și fără principiu va să zică că nu le are"*, dar **practică frauda**, falsificând listele de alegeri. Nu acceptă imoralitatea în familie (sau se preface a nu crede în ea), susținând senin că scrisoarea de amor este o plastografie. Credulitatea exagerată poate fi pusă pe seama unei convingeri ferme sau poate fi considerată un act de „diplomație", prin care să păstreze onoarea familiei și bunele relații cu prefectul.

2. Caracterizarea directă, realizată **de alte persona**je (Brânzovenescu), exprimă abilitatea și „enigma" personajului: *„E tare... tare de tot... Solid bărbat! Nu-i dăm de rostul secretului."* Este respectat chiar de adversarul politic, Cațavencu numidu-l *venerabilul*. Prin **autocaracterizare**, se evidențiază disimularea și convingerea că diplomația înseamnă viclenie: *„Apoi, dacă umblă el cu machiavelicuri, să-i dau eu machiavelicuri* [...]. *N-am*

Prezentarea, prin referire la textul dramatic, a unor tipuri de comic valorificate în portretizarea personajului ales

umblat în viața mea cu diplomație [...]." Unele indicații scenice au rol în caracterizarea directă, precizându-i atitudinea: *serios, binevoitor, placid, râzând, clopotind.*

Caracterizarea indirectă se realizează pentru un personaj dramatic, în primul rând prin **replici** și particularități de **limbaj**.

Deviza lui politică este: *„Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atârnă binele țării și de la binele țării atârnă binele nostru."* Această poziție este determinată de *„o societate fără moral și fără principiu"*, *„binele nostru"* însemnând binele *venerabilului* și alor săi.

Fraza care îi rezumă principiul de viață și îi motivează falsa miopie/ naivitate este: *„Într-o societate fără moral și fără principiu... trebuie să ai și puțintică diplomație!"*

Trahanache este neinstruit (incult), stâlcind neologismele și exprimându-se confuz. **Limbajul** personajului este o **sursă a comicului**.

În aparté (adresându-se publicului), își exprimă opinia sinceră despre Tipătescu: *„E iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect."* Indirect, consideră că un deținător al puterii trebuie să fie stăpânit, calm, așa cum este el însuși. Însă lui Farfuridi îi vorbește laudativ despre *amicul* Tipătescu: *„De opt ani trăim împreună ca frații"*, adverbul *împreună* sugerând acceptarea tacită a triunghiului conjugal (**comic de situație**).

Didascaliile din scena IV, actul I, (discuția cu Tipătescu despre scrisoarea citită la Cațavencu) sugerează mai degrabă disimularea decât naivitatea neverosimilă.

Caracterizarea prin nume este și o **sursă a comicului**. Numele Trahanache este derivat de la cuvântul *trahana*, o cocă moale, ușor de modelat. Interesele personajului sunt „modelate" de *enteres*, de Zoe sau de cei de la *centru*.

3. Pentru portretizarea personajului, se apelează la **diverse tipuri de comic** (*de caracter, de moravuri, de situație, de limbaj, de nume, de intenție*), care îngroașă prin acumularea detaliilor caracterul aparent lipsit de profunzime.

Personaj principal, Trahanache face parte din triunghiul conjugal (comic de moravuri și de situație), unde are un joc ambiguu (mai degrabă încornoratul voluntar, pentru că naivitatea conjugală nu este plauzibilă pentru acest viclean), iar sub aparența bonomiei senile își ascunde atitudinea coruptă în viața politică, fiind implicat în contrașantaj și în falsificarea listelor electorale (**comic de moravuri**).

Prin **comicul de caracter** sunt ironizate cele două componente incompatibile ale caracterului său: soțul înșelat este în același timp un politician abil. Nu face parte din categoria ariviștilor; spre deosebire de candidații la mandat, el este unul dintre stâlpii puterii locale.

Comicul de situație este evidențiat în scena IV din actul I, în care Trahanache vine la Tipătescu, aducându-i vestea șantajului. Comică este convingerea lui Trahanache că scrisoarea de amor deținută de Cațavencu este o plastografie și teama ca Zoe să nu afle de acuzațiile avocatului, pentru că este *„simțitoare"*.

CONCLUZIE

Zaharia Trahanache este viclean și abil, singurul bărbat politic „tare" din județ, iar pe plan familial este *încornoratul simpatic*[3]. Caragiale îl ironizează puternic pe Zaharia Trahanache, personaj care înfățișează un tip uman caracteristic vremii: corupt, ticăit și viclean.

(2) Cuplul ales: Zoe Trahanache și Ștefan Tipătescu.

ETAPELE TEXTULUI — **STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI**

Elemente specifice comediei

Opera literară ***O scrisoare pierdută*** (1884) de I. L. Caragiale este o **comedie de moravuri**, având ca **temă** satirizarea aspectelor societății contemporane autorului: aspecte din viața politică (lupta pentru putere în contextul alegerilor pentru Cameră) și de familie (relația dintre Tipătescu și Zoe) a unor politicieni corupți.

Titlul pune în evidență **conflictul comic** dintre aparență și esență. Pretinsa luptă pentru putere politică se realizează, de fapt, prin lupta de culise, având ca instrument al șantajului politic *„o scrisoare pierdută"* – pretextul dramatic al comediei.

Conflictul dramatic principal constă în confruntarea pentru puterea politică a două forțe opuse. **Intriga** pornește de la o întâmplare banală: pierderea unei scrisori intime, compromițătoare pentru reprezentanții locali ai partidului aflat la putere și găsirea ei de către adversarul politic, care o folosește ca armă de șantaj. Acest fapt ridicol stârnește o agitație nejustificată și se rezolvă printr-o împăcare generală și neașteptată.

[3] Nu aceeași este concluzia criticului Pompiliu Constantinescu, în studiul ***I. L. Caragiale***: *„Este o autoritate de paie (centrul hotărăște, când nu combinațiile Zoiței) și un imbecil care nu crede în evidența coarnelor puse de Tipătescu."*

Relevarea statutului inițial și a tipului uman reprezentat de cele două personaje

Scriitorul depășește cadrul comediei clasice și individualizează personajele, prin combinarea elementelor de statut social și psihologic, dar și prin **modalități și procedee de caracterizare directă** (de autor, în didascalii, de alte personaje și autocaracterizare) sau **indirectă** (prin comportament, limbaj, nume, relații cu alte personaje, statut social). De exemplu, Zoe reprezintă tipul cochetei adulterine, dar și al femeii voluntare.

Cuplul din comedia ***O scrisoare pierdută*** de I. L. Caragiale este format din Ștefan Tipătescu și Zoe Trahanache.

Tipătescu este prefectul județului, stâlp al puterii conservatoare, dar, în același timp, el întruchipează în comedie **tipul donjuanului, al primului amorez**. Prietenul cel mai bun al lui Zaharia Trahanache, Tipătescu o iubește pe soția acestuia, Zoe, **femeia cochetă**, încă din momentul în care ea se căsătorește cu neica Zaharia, după cum observă cu naivitate soțul „încornorat": *„pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joițica, ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca frații, și niciun minut n-am găsit la omul acesta măcar atâtica rău."*

Modalități de caracterizare

În comparație cu celelalte personaje ale piesei, Tipătescu este cel mai puțin marcat comic, fiind spre deosebire de toți ceilalți un om instruit, educat, dar cu toate acestea impulsiv, după cum îl **caracterizează în mod direct** și Trahanache: *„E iute! N-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deștept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect."*

În fond, Tipătescu trăiește o dramă. De dragul unei femei, pe care este nevoit să o împartă cu altcineva, sacrifică o carieră promițătoare la București, așa cum remarcă același Tranache: *„Credeți d-voastră că ar fi rămas el prefect aici și nu s-ar fi dus director la București, dacă nu stăruiam eu și cu Joițica... și la drept vorbind, Joițica a stăruit mai mult..."*

Zoe, în schimb, în ciuda văicărelilor, a leșinurilor, dar și a faptului că e considerată o damă *simțitoare*, toți protejând-o în virtutea acestei aparente sensibilități, este în realitate *femeia voluntară*, stăpână pe sine, care știe foarte bine ce vrea și care îi manipulează pe toți în funcție de propriile dorințe. Deși face paradă de iubirea pentru Tipătescu și de sacrificiile ei (*„Omoară-mă pe mine care te-am iubit, care am jertfit totul pentru tine..."*, îi reproșează ea prefectului, încercând să-l determine să susțină candidatura lui Cațavencu), în fapt ea *„n-a jertfit nimic altceva decât o fidelitate conjugală stânjenitoare, singurul sacrificiu notabil venind, cum am mai spus, din partea lui Tipătescu."* (Ștefan Cazimir, ***Caragiale – universul comic***)

Relațiile dintre cele două personaje

Dincolo de aparențe, în cuplul pe care Zoe îl formează cu Tipătescu, femeia este polul rațional, puternic și care deține controlul asupra relației. Fiind *„un om căruia îi place să joace pe față"* (**autocaracterizare**), după cum el însuși mărturisește, Tipătescu refuză inițial compromisul politic și îi propune Zoei o soluție disperată, arătându-se gata să renunțe la tot de dragul ei – *„Să fugim împreună..."*. Ea intervine însă energic și refuză *„nebunia"*, nevrând să renunțe cu niciun preț la poziția de primă doamnă a orașului de provincie. De aceea îi răspunde ferm prefectului: *„Ești nebun? Dar Zaharia? Dar poziția ta? Dar scandalul și mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre?..."* Izbucnirea scandalului o îngrozește mai tare decât pierderea bărbatului iubit: *„Cum or să-și smulgă toți gazeta, cum or să mă sfâșie, cum or să râză!... O săptămână, o lună, un an de zile n-o să se mai vorbească decât de aventura asta... În orășelul acesta, unde bărbații și femeile și copiii nu au altă petrecere decât bârfirea, fie chiar fără motiv... dar încă având motiv...și ce motiv, Fănică!... Ce vuiet! ce scandal! ce cronică infernală!..."* Replica ei la întrebarea lui Tipătescu stârnește râsul spectatorilor și al cititorilor, cu toate că ascunde o ironie amară: *„Zoe! Zoe! mă iubești.../ Te iubesc, dar scapă-mă."*

În confruntarea dintre cei doi în ceea ce privește susținerea candidaturii lui Cațavencu, prefectul este cel care cedează până la urmă de dragul Zoei: *„În sfârșit, dacă vrei tu... fie!... Întâmple-se orice s-ar întâmpla... Domnule Cațavencu, ești candidatul Zoii, ești candidatul lui nenea Zaharia... prin urmare și al meu!... Poimâine ești deputat!..."*

Finalul conflictului

Crispată, încordată, pe parcursul întregii comedii, Zoe devine la sfârșitul piesei, când orice motiv de îngrijorare dispare, generoasă, fermecătoare, *„o damă bună"*, spunându-i lui Cațavencu: *„Eu sunt o femeie bună... am să ți-o dovedesc. Acum sunt fericită... Puțin îmi pasă dacă ai vrut să-mi faci rău și n-ai putut. Nu ți-a ajutat Dumnezeu, pentru că ești rău; și pentru că eu voi să-mi ajute totdeauna, am să fiu bună ca și până acuma."*

Finalul comediei aduce împăcarea tuturor. Odată ce intră în posesia scrisorii, Zoe devine triumfătoare, se comportă ca o doamnă, își recapătă superioritatea la care renunțase pentru scurt timp, face promisiuni liniștitoare pentru ceilalți (*„Du-te și ia loc în capul mesii; fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră!"*, i se adresează ea lui Cațavencu), în timp ce Tipătescu se retrage ca și mai înainte în umbra ei.

Deși nu sunt sancționate prin comicul de limbaj, personajele *cu carte* (Ștefan Tipătescu și Zoe) sunt ironizate pentru legătura amoroasă extraconjugală, semnificative în acest sens fiind numele lor de alint (Fănică și Joița).

BASMUL CULT
Ion Creangă

I. Delimitări terminologice

Specia literară – Basmul (cult)

G. Călinescu, ***Estetica basmului***:

„Basmul este [...] *o oglindire a vieții în moduri fabuloase."*

„Basmul e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale. [...] *Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de a face cu un basm."*

- Basmul a apărut în epica populară, ulterior pătrunzând și în literatura cultă (în secolul al XIX-lea, în perioada de afirmare a esteticii romantice).
- **Specie a epicii** (**culte**), narațiune amplă, implicând supranaturalul/ fabulosul. Personajele (oameni, dar și ființe himerice) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: binele și răul în diversele lor ipostaze. Conflictul dintre bine și rău se încheie, de obicei, prin victoria forțelor binelui.
- Eroul (protagonistul) este ajutat de ființe supranaturale, animale fabuloase sau obiecte magice și se confruntă cu un adversar (antagonistul).
- Eroul poate avea trăsături omenești, dar și puteri supranaturale (de exemplu, capacitatea de a se metamorfoza).
- Clasificarea/ funcțiile personajelor, prin raportare la erou (în basmul popular): *răufăcători* (produc o daună care trebuie corectată de erou), *donatori/ furnizori* (personaje întâlnite întâmplător de erou, care îi dăruiesc un obiect miraculos ce-l va ajuta la nevoie), *ajutoare* (se pun la dispoziția eroului care duce la bun sfârșit o sarcină, cu sprijinul lor).
- Parcurgerea drumului maturizării de către erou presupune un lanț de acțiuni convenționale/ momentele subiectului: situația inițială de echilibru, intriga (evenimentul care dereglează echilibrul inițial), acțiunea de restabilire a echilibrului (călătoria eroului, apariția donatorilor și a ajutoarelor, trecerea probelor), deznodământul (refacerea echilibrului, răsplata eroului și pedepsirea răufăcătorului).

În **basmul cult**, autorul preia tiparul narativ al basmului popular, dar reorganizează elementele stereotipe conform viziunii sale artistice și propriului său stil. Basmul cult imită relația de comunicare de tip oral din basmul popular, ceea ce conferă oralitate stilului.

Particularitățile basmului cult:
• clișee compoziționale: formule tipice (inițiale, mediane, finale);
• motive narative diverse: călătoria, lupta, victoria eroului, probele depășite, demascarea și pedepsirea răufăcătorului, căsătoria și răsplata eroului etc.;
• specificul reperelor temporale (timpul fabulos, mitic, *illo tempore*) și spațiale (tărâmul acesta și tărâmul celălalt) – sunt vagi, imaginare, redate la modul general;
• stil elaborat, îmbinarea narațiunii cu dialogul și cu descrierea;
• cifre magice, simbolice;
• obiecte miraculoase;
• întrepătrunderea planurilor real – fabulos; fabulosul este tratat în mod realist;
• convenția basmului (acceptată de cititor): acceptarea de la început a supranaturalului ca explicație a întâmplărilor incredibile.

Categorii estetice

Miraculosul – spre deosebire de categoria estetică a **fantasticului**, care presupune faptul că personajul și cititorul, aflați în fața unui fenomen necunoscut, ezită între a-i da o explicație naturală sau supranaturală, ceea ce determină un sentiment de spaimă sau de neliniște, **miraculosul** presupune *acceptarea* de la început a *supranaturalului*, care nu suscită nicio surpriză, iar efectul asupra cititorului este delectarea, relaxarea. Basmele reprezintă categoria miraculosului[1] Michel Jarrety, ***Lexique des termes littéraires***, Librairie Générale Française, 2001.

*„În cadrul **miraculosului** elementele supranaturale nu provoacă vreo reacție particulară nici personajelor, nici cititorului. Nu atitudinea față de evenimentele relatate este caracteristică miraculosului, ci însăși natura acestor evenimente.* [...]

Evenimentele nu provoacă mirarea. [...] *Elementul distinctiv al basmului îl constituie o anume scriitură și nu statutul supranaturalului.“* (Tzvetan Teodorov)

Fabulosul – categorie a fantasticului care desemnează personaje sau fapte imaginare, incredibile, de domeniul fanteziei, al supranaturalului, fără corespondent în lumea reală.

II. Competența de evaluat

• Identificarea și analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (basmul cult).
• Identificarea temei și a modului de reflectare a acesteia în textele studiate.
• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerința:
Scrie un eseu în care să argumentezi apartenența la specie a unui basm cult studiat.
În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:
• definirea speciei literare **basm cult**;
• evidențierea construcției subiectului în basmul cult ales;

• ilustrarea a cinci trăsături ale eroului, dobândite prin trecerea probelor;
• prezentarea raporturilor dintre erou și celelalte personaje din basm;

Alegerea operei literare adecvate cerinței: basmul cult ***Povestea lui Harap-Alb*** de Ion Creangă.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Specie	**IPOTEZĂ** ***Povestea lui Harap-Alb*** de Ion Creangă este un **basm cult** (publicat în *Convorbiri literare*, în 1877).
	FORMULAREA ARGUMENTELOR **Basmul cult** este o specie narativă amplă, cu numeroase personaje purtătoare ale unor valori simbolice, cu acțiune implicând fabulosul/ supranaturalul și supusă unor stereotipii/ acțiuni convenționale, care înfățișează parcurgerea drumului maturizării de către erou. Conflictul dintre bine și rău se încheie prin victoria forțelor binelui. Personajele îndeplinesc, prin raportare la erou, o serie de funcții (antagonistul, ajutoarele, donatorii), ca în basmul popular, dar sunt individualizate prin atributele exterioare și prin limbaj. Reperele temporale și spațiale sunt vagi, nedeterminate. Sunt prezente clișeele compoziționale, numerele și obiectele magice. În basmul cult, stilul este elaborat, se îmbină narațiunea cu dialogul și cu descrierea.
Perspectiva narativă	**DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR** Narațiunea la persoana a III-a este realizată de un narator omniscient, dar nu și obiectiv, deoarece intervine adesea prin comentarii sau reflecții.
Moduri de expunere	Spre deosebire de basmul popular, unde predomină narațiunea, **basmul cult presupune îmbinarea narațiunii cu dialogul și cu descrierea** – *„Creangă nu dă narațiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topește povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor.“*[2] **Narațiunea** este dramatizată prin dialog, are ritm rapid, realizat prin reducerea digresiunilor și a descrierilor, iar individualizarea acțiunilor și a personajelor se realizează prin amănunte (limbaj, gesturi, detalii de portret fizic). **Dialogul** are o dublă funcție, ca în teatru: susține evoluția acțiunii și

[2] Tudor Vianu, ***Studii de literatură română***, București, E.D.P., 1965.

caracterizarea personajelor. Prezența dialogului susține realizarea scenică a secvențelor narative, „spectatori" ai maturizării feciorului de crai fiind atât celelalte personaje, cât și cititorii.

Tema

Tema basmului este triumful binelui asupra răului. **Motivele narative** specifice sunt: superioritatea mezinului, călătoria, supunerea prin vicleșug, muncile, demascarea răufăcătorului (Spânul), pedeapsa, căsătoria.

Construcția discursului narativ

Înlănțuire

Timp și spațiu

Acțiunea se desfășoară linear; succesiunea secvențelor narative/ a episoadelor este redată prin **înlănțuire**. Coordonatele acțiunii sunt vagi, prin atemporalitatea și aspațialitatea convenției: *„Amu cică era odată într-o țară un crai, care avea trei feciori. Și craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată.* [...] *Țara în care împărățea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, și crăiia istuialt la altă margine."* Fuziunea dintre real și fabulos se realizează încă din **incipit**. Reperele spațiale sugerează dificultatea aventurii eroului, care trebuie să ajungă de la un capăt la celălalt al lumii (în plan simbolic: de la imaturitate la maturitate). El părăsește lumea aceasta, cunoscută, și trece *dincolo*, în lumea necunoscută.

Formule tipice

În basm, sunt prezente **clișeele compoziționale/ formule tipice**. Formula inițială – *„Amu cică era odată"* – și formula finală: *„Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo be și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă."* – sunt convenții care marchează intrarea și ieșirea din fabulos. Însă naratorul inovează formula inițială, punând povestea pe seama spuselor altcuiva: *cică*, adică *se spune*, fără a nega ca în basmul popular (*a fost odată ca niciodată*), iar formula finală include o reflecție asupra realității sociale, alta decât în lumea basmului. Formulele mediane – *„Și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă"*, *„și mai merge el cât mai merge"*, *„Dumnezeu să ne ție, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este"* – realizează trecerea de la o secvență narativă la alta și întrețin suspansul/ curiozitatea cititorului.

Construcția subiectului

Acțiuni convenționale/ momentele subiectului

Parcurgerea drumului maturizării de către erou presupune un lanț de **acțiuni convenționale/ momentele subiectului** (modelul structural al basmului): o situație inițială de echilibru (expoziționea), o parte pregătitoare, un eveniment care deregleză echilibrul inițial (intriga), apariția donatorilor și a ajutoarelor, acțiunea reparatorie/ trecerea probelor, refacerea echilibrului și răsplata eroului (deznodământul).

Autorul pornește de la modelul popular, reactualizează teme de circulație universală, dar le organizează conform propriei viziuni, într-un text narativ mai complex decât al basmelor populare. Cele trei ipostaze ale protagonistului corespund, în plan **compozițional**, unor părți narative, etape ale drumului

Etape ale drumului inițiatic/ caracterul de bildungsroman

inițiatic: etapa inițială, de pregătire pentru drum, la curtea craiului – *„fiul craiului"*, *„mezinul"* (naivul) –, parcurgerea drumului inițiatic – *Harap-Alb* (novicele/ cel supus inițierii) –, răsplata – *împăratul* (inițiatul). Caracterul de **bildungsroman** al basmului presupune parcurgerea unui traseu al devenirii spirituale (concretizat în trecerea probelor) și modificarea statutului social al protagonistului.

Se utilizează triplicarea, dar Creangă supralicitează procedeul, a treia probă (aducerea fetei) conține alte încercări impuse de Împăratul Roș și chiar de fată. Eroul nu are de trecut doar trei probe, ca în basmul popular, ci mai multe serii de probe, potrivit avertismentului dat de tată: *„să te ferești de omul roș, iar mai ales de omul spân, cât îi putea, să n-ai de-a face cu dânșii că sunt foarte șugubeți"*. Răul nu este întruchipat de făpturi himerice, ci de *omul însemnat*, de o inteligență vicleană, în două ipostaze: *Spânul* și *omul roș (Împăratul Roșu)*. Nici protagonistul nu este un Făt-Frumos curajos, voinic, luptător priceput, iar calitățile dobândite în situații-limită aparțin planului psiho-moral.

Situația inițială de echilibru

„Cartea" primită de la Împăratul Verde, care neavând decât fete, are nevoie de un moștenitor la tron (**motivul împăratului fără urmași**), este **factorul perturbator** al **situației inițiale** și determină parcurgerea drumului (inițiatic) de cel mai bun dintre fiii craiului (**motivul superiorității mezinului**).

Factorul perturbator

Destoinicia fiilor este probată mai întâi de crai, deghizat în ursul de la pod. Aceasta este o probă a curajului/ a calităților războinice, condiție inițială, obligatorie pentru cel care aspiră la tronul împărătesc. Podul simbolizează trecerea la altă etapă a vieții și se face într-un singur sens: *„trecerea primejdioasă de la un mod de existență la altul:* [...] *de la imaturitate la maturitate."*[3] Mezinul trece această probă cu ajutorul calului năzdrăvan, care *„dă năvală asupra ursului"*.

Partea pregătitoare

Trecerea podului urmează unei **etape de pregătiri**. Drept răsplată pentru *milostenia* arătată Sfintei Duminici, deghizată în cerșetoare (îi dăruiește un ban), mezinul primește sfaturi de la aceasta să ia *„calul, armele și hainele"* cu care tatăl său a fost mire pentru a izbândi. Se sugerează astfel că tânărul va repeta inițierea tatălui, în aceleași condiții, ceea ce motivează *„nemulțumirea"* lui (*„Craiul, auzind aceasta, parcă nu i-a prea venit la socoteală"*) și sfaturile date din dorința de a-l proteja de pericolele pe care și el le-a traversat cândva. Calul, descoperit cu tava de jăratec după trei încercări, va deveni *tovarășul și sfătuitorul* tânărului, dar are și puteri supranaturale: vorbește

[3] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980.

și poate zbura. Întâmplările cu cerșetoarea și calul pun în evidență naivitatea, nepriceperea tânărului în a distinge realitatea de aparență. Urmările lipsei de maturitate nu sunt grave la curtea craiului: calul îl sperie când își arată puterile, purtându-l în zbor pe fecior până la nouri, lună și soare. În schimb, dincolo de spațiul protector al casei părinteşti, lipsa de maturitate este sancționată prin pierderea însemnelor originii și a dreptului de a deveni împărat: *„Spânul pune mâna pe cartea, pe banii și pe armele fiului de crai."*

Acțiunea reparatorie/ călătoria

Trecerea podului este urmată de **rătăcirea în pădurea-labirint**, simbol ambivalent, loc al morții și al regenerării, căci pentru tânăr se va încheia o etapă și alta va începe: *„de la un loc i se închide calea și începe a i se încurca cărările."* Cum are nevoie de un inițiator, cele trei apariții ale Spânului îl determină să încalce sfatul părintesc și, crezând că se află în „țara spânilor", îl tocmește ca slugă. Încă naiv, *„boboc în felul său la trebi de aieste"*, îi mărturisește ce l-a sfătuit tatăl și coboară în fântână, fără a se gândi la urmări.

Coborârea în fântână are, în plan simbolic, semnificația grotei[4], spațiu al nașterii și al regenerării. Schimbarea numelui/ a identității reprezintă începutul inițierii spirituale, unde va fi condus de Spân. Personajul intră în fântână naiv fecior de crai, pentru a deveni Harap-Alb, rob al Spânului (inițiatorul). „Răutatea" Spânului îl va pune în situații dificile, a căror traversare implică demonstrarea unor calități morale necesare atunci când va fi *„mare și tare"*. Jurământul din fântână include și condiția eliberării (sfârșitul inițierii): *„jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare întru toate* [...]; *și atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învie."*

Trecerea probelor

Ajunși la curtea Împăratului Verde, Spânul îl supune la trei **probe**: aducerea *sălăților* din Grădina Ursului, aducerea pielii cerbului, *„cu cap cu tot, așa bătute cu pietre scumpe, cum se găsesc"* și a fetei Împăratului Roș pentru căsătoria Spânului. Mijloacele prin care trece probele țin de miraculos, iar ajutoarele au puteri supranaturale.

Primele două probe le trece cu ajutorul Sfintei Duminici, care îl sfătuiește cum să procedeze și îi dă obiectele magice necesare.

A treia probă presupune o altă etapă a inițierii, este mai complexă și necesită mai multe ajutoare. Drumul spre Împăratul Roș, om cu *„inimă haină"*, începe cu trecerea altui pod. Simbolistica este aceeași, trecerea într-o altă etapă a maturizării, probată prin faptul că Harap-Alb are acum inițiativa

[4] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicționar de simboluri***, Ed. Artemis, București, 1994.

Apariția donatorilor și a ajutoarelor

actelor sale. Drept răsplată pentru bunătatea sa, primește în dar de la **crăiasa furnicilor** și de la **crăiasa albinelor** o aripă. De asemenea, fiind prietenos și comunicativ, își găsește ajutoare în personajele himerice: **Gerilă**, **Flămânzilă**, **Setilă**, **Ochilă** și **Păsări-Lăți-Lungilă**.

Acțiunea reparatorie/ trecerea probelor

La curtea Împăratului Roș, Harap-Alb este supus la două serii de **probe**, fiind ajutat de personaje himerice și animaliere cu puteri supranaturale: casa de aramă – cu ajutorul lui Gerilă (proba focului[5]), ospățul pantagruelic cu mâncare și vin din belșug: *„12 harabale cu pâne, 12 ialoviță fripte și 12 buți pline cu vin"* – cu ajutorul lui Flămânzilă și Setilă (proba pământului și a apei[6]) –, alegerea macului de nisip – cu ajutorul furnicilor.

Alte trei probe se leagă doar de fată: păzirea nocturnă și prinderea fetei, transformată în pasăre, *„după lună"* – cu ajutorul lui Ochilă și al lui Păsări-Lăți-Lungilă, ghicitul fetei – cu ajutorul albinei (motivul dublului). Fata Împăratului Roș, *„o farmazoană cumplită"* (are puteri supranaturale), impune o ultimă probă: calul lui Harap-Alb și turturica ei trebuie să aducă *„trei smicele de măr dulce și apă vie și apă moartă de unde se bat munții în capete"*.

Ajunși la curtea Împăratului Verde, fata îl demască pe Spân, care îl acuză pe Harap-Alb că a divulgat secretul și îi taie capul. În felul acesta îl dezleagă de jurământ, semn că inițierea este încheiată, iar rolul Spânului ia sfârșit. Calul este acela care distruge întruchiparea răului: *„zboară cu dânsul în înaltul ceriului, și apoi, dându-i drumul de acolo, se face Spânul până jos praf și pulbere."*

Refacerea echilibrului și răsplata eroului (deznodământul)

Decapitarea eroului este ultima treaptă și finalul inițierii, având semnificația **coborârii în Infern**[7]/ **a morții inițiatice**: *„A coborî în Infern înseamnă a cunoaște o moarte inițiatică, o experiență susceptibilă de a întemeia un nou mod de existență"* (Mircea Eliade). Învierea este realizată de *farmazoană*, cu ajutorul obiectelor magice aduse de cal. Eroul reintră în posesia paloșului și primește recompensa: pe fata Împăratului Roș și împărăția. Nunta și schimbarea statutului social (devine împărat) confirmă maturizarea eroului. **Deznodământul** constă în refacerea echilibrului și răsplata eroului.

În basm, sunt prezente numerele magice 3, 12, 24, semne ale totalității.

Personajele

Personajele (oameni, dar și ființe himerice cu un comportament omenesc) sunt purtătoare ale unor valori simbolice:

[5] Vasile Lovinescu, ***Creangă și creanga de aur***, Ed. Rosmarin, București, 1996.

[6] Idem.

[7] Florin Ioniță, comentarii la ***Ion Creangă – Amintiri din copilărie, Povești***, Ed. RAI, București, 1998.

binele şi răul în diversele lor ipostaze. Conflictul dintre bine şi rău se încheie prin victoria forţelor binelui.

Harap-Alb nu are puteri supranaturale şi nici însuşiri excepţionale (vitejie, dârzenie, isteţime), dar dobândeşte prin trecerea probelor o serie de calităţi psiho-morale/ valori etice (mila, bunătatea, generozitatea, prietenia, respectarea jurământului, curajul) necesare unui împărat, în viziunea autorului. Sensul didactic al basmului este exprimat de Sfânta Duminică: *„Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul."* Numele personajului reflectă condiţia dual㠄 rob, slugă (*Harap*) de origine nobilă (*Alb*), iar sugestia cromatică alb-negru, traversarea unei stări intermediare (iniţierea), între starea de inocenţă/ naivitate (negru) şi „învierea" spirituală a celui ce va deveni împărat (alb).

Spânul nu este doar o întruchipare a răului, ci are şi rolul iniţiatorului, este „un rău necesar". De aceea calul năzdrăvan nu-l ucide înainte ca iniţierea eroului să se fi încheiat: *„Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte..."* Nu doar naratorul, ci şi personajele par a avea cunoştinţă de scenariul iniţiatic pe care trebuie să-l traverseze protagonistul.

Eroul[8] (protagonistul) este sprijinit de **ajutoare** şi **donatori**: fiinţe cu însuşiri supranaturale (Sfânta Duminică), animale fabuloase (calul năzdrăvan, crăiasa furnicilor şi a albinelor), făpturi himerice (cei cinci tovarăşi) sau obiecte miraculoase (aripile crăieselor, smicelele de măr, apa vie, apa moartă) şi se confruntă cu **răufăcătorul**/ personajul antagonist (Spânul), care are şi funcţie de **trimiţător**. Personajul căutat este **fata de împărat**.

Specific basmului cult este modul în care se individualizează personajele. Cu excepţia eroului, al cărui caracter evoluează pe parcurs, celelalte personaje reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură dominantă. Prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi ai eroului, se ironizează defecte umane (frigurosul, mâncăciosul etc.), dar aspectul lor grotesc ascunde calităţi sufleteşti precum bunătatea şi prietenia. Împăratul Roş şi Spânul sunt răi şi vicleni. Sfânta Duminică este înţeleaptă.

Limbajul prozei narative

Personajele se individualizează prin **limbaj** – *„Spânul trăieşte cu adevărat în replici (actele sale sunt convenţionale). [...] Foarte vii sunt fabuloşii tovarăşi de drum ai eroului şi câteva scene, cum ar fi aceea din casa de aramă, sunt memorabile. [...] Personajele nu ies*

[8] Vladimir Propp, ***Morfologia basmului***, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.

nicio clipă din schematismul lor, însă, retrăind în fiecare, Creangă umple schema de viaţă."[9]

Modalităţile narării

Modalităţile narării sunt povestirea şi reprezentarea. Povestirea faptelor este uneori însoţită de reflecţiile/ comentariile naratorului şi este dublată de un plan al semnificaţiilor simbolice.

Registrele stilistice

Registrele stilistice popular, oral şi regional conferă originalitate limbajului, care diferă de al naratorului popular prin specificul integrării termenilor, al modului de exprimare – *„Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcţiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu."*[10]

Limbajul

Limbajul cuprinde: termeni şi expresii populare, regionalisme fonetice sau lexicale, ziceri tipice/ erudiţia paremiologică (frecvenţa proverbelor, a zicătorilor introduse în text prin expresia *vorba ceea*).

Umorul

Plăcerea zicerii, verva, jovialitatea se reflectă în mijloacele lingvistice de realizare a **umorului**, precum: exprimarea mucalită (*„să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri"*); ironia (*„Doar unu-i Împăratul Roş, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită şi milostivirea lui cea neauzită."*); porecle şi apelative caricaturale (*Buzilă, mangosiţi, farfasiţi*); diminutive cu valoare augumentativă (*buzişoare, băuturică*); caracterizări pitoreşti (portretul lui Gerilă, Ochilă etc.); scene comice precum cearta dintre Gerilă şi ceilalţi, în căsuţa de aramă; expresii populare (*„Dă-i cu cinstea, să peară ruşinea."*).

Oralitatea stilului

Oralitatea stilului (impresia de zicere a textului scris) se realizează prin diferite mijloace, precum: expresii narative tipice (*şi atunci, şi apoi, în sfârşit, după aceea*); *şi* narativ; exprimarea afectivă (implicarea subiectivă a naratorului) în propoziţii interogative (*„Că altă, ce pot să zic?"*) şi exclamative (*„Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult!"*), dativul etic (*„Şi odată* mi *ţi-l înşfacă cu dinţii de cap"*); inserarea de fraze ritmate (portretul lui Ochilă) sau versuri populare (*„De-ar şti omul ce-ar păţi,/ Dinainte s-ar păzi!"*).

CONCLUZIE

Povestea lui Harap-Alb este un basm cult având ca particularităţi: reflectarea concepţiei despre lume a scriitorului,

[9] Nicolae Manolescu, ***Recitind poveştile lui Creangă***, în vol. ***Lecturi infidele***, Editura pentru Literatură, 1966.

[10] Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Editura pentru Literatură, 1966.

umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor, umorul și specificul limbajului. Însă, asemenea basmului popular, pune în evidență idealul de dreptate, de adevăr și de cinste, fiind „o *oglindire... a vieții în moduri fabuloase*" (G. Călinescu).

I. Conceptul operațional

Caracterizarea protagonistului din basmul cult

II. Competența de evaluat

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalități de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerințe posibile:

• Scrie un eseu, de 2–3 pagini, despre evoluția personajului principal ilustrată într-un basm cult studiat.

• Realizează un eseu în care să prezinți modalități de caracterizare a protagonistului din basmul cult ***Povestea lui Harap-Alb*** de Ion Creangă.

În realizarea eseului, vei avea în vedere:

• statutul inițial și statutul final al protagonistului;
• trăsături și mijloace de caracterizare;
• trecerea probelor;
• relații cu alte personaje (funcțiile lor);
• semnificația numelui și a deznodământului.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Între atributele speciei precizate de criticul G. Călinescu în ***Estetica basmului***, specificul personajelor constituie o trăsătură definitorie: „*Basmul e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale. Și fabulele vorbesc de animale, dar acestea sunt simple măști pentru felurite tipuri de indivizi. Ființele neomenești din basme au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt numai oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de a face cu un basm.*"

ARGUMENTARE

Personajele de basm

Personajele din basmul cult ***Povestea lui Harap-Alb*** de Ion Creangă (oameni, dar și „ființe himerice" cu comportament omenesc) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: binele și răul în diversele lor ipostaze. Conflictul dintre bine și rău se încheie în basm prin victoria forțelor binelui. Se utilizează triplicarea, dar Creangă supralicitează procedeul, a treia probă (aducerea fetei) conține alte încercări impuse de Împăratul Roș și chiar de fată.

Eroul basmului cult

Cu toate acestea, ***Povestea lui Harap-Alb*** contrazice într-o oarecare măsură așteptările cititorului de basme. Eroul basmului, mezinul craiului, Harap-Alb, nu are puteri supranaturale și nici însușiri excepționale (vitejie, dârzenie, istețime), asemenea lui Făt-Frumos din basmele populare. El are calități și defecte, sugerate și de oximoronul din numele său. Prin trecerea probelor la care îl supune Spânul, pe parcursul călătoriei inițiatice, fiul cel mic al craiului va dobândi calitățile necesare unui viitor împărat, unui monarh luminat (mila, bunătatea, generozitatea, „*Caritatea Cosmică*", de care amintește Vasile Lovinescu, înțelegerea față de cei mai slabi decât el, simțul responsabilității, al curajului, al prieteniei, capacitatea de a-și respecta cuvântul dat/ jurământul etc.). Din acest punct de vedere, basmul poate fi considerat un **bildungsroman**.

Bildungsroman

Statutul inițial: fiul craiului

Inițial, mezinul craiului este timid, rușinos, lipsit de curaj. Când tatăl său îi mustră pe frații lui mai mari pentru a se fi întors din drum de frica ursului, el nu are curajul să dea glas dorinței de a merge să-și încerce norocul acolo unde ceilalți au dat greș. Reacția sa este evidențiată de narator prin intermediul **caracterizării directe**: „*Fiul craiului cel mai mic, făcându-se atunci roș cum îi gotca, iese afară în grădină și începe a plânge în inima sa, lovit fiind în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său.*"

Incapabil să distingă esența de aparență, tânărul o respinge de două ori pe bătrâna cerșetoare, fără să bănuiască măcar înțelesul ascuns al cuvintelor ei. În cele din urmă, deși nu le înțelege semnificația, este totuși „*fărmăcat de vorbele babei*" și o miluiește cu un bănuț. Milostenia îi este imediat răsplătită, fiindcă bătrâna femeie îl învață cum să-și înduplece tatăl ca să-l lase să plece la drum pentru a deveni succesorul la tron al unchiului său, Verde-Împărat. Astfel, „*cerșetoarea*" îi spune să ceară „*calul, armele și hainele*" cu care tatăl său a fost mire și să aleagă calul punând în mijlocul hergheliei o tavă cu jăratic. Auzind ceea ce-i cere fiul său, craiului „*nu i-a prea venit la socoteală*", fapt ce-l determină pe cititor să creadă că, în tinerețe, și tatăl a trecut printr-o inițiere asemănătoare. În momentul alegerii calului, fiul craiului se lasă din nou înșelat de aparențe.

Animalul năzdrăvan însă reuşeşte să mănânce jăratic şi, după ce îşi arată calităţile (zboară şi vorbeşte), va deveni ajutor şi îndrumător al fiului de crai.

Cu sprijinul calului, mezinul craiului va trece de ursul de la pod. Ursul este, de fapt craiul deghizat, care vrea astfel să probeze destoinicia fiilor. Înainte ca fiul său cel mic să plece la drum, craiul îl sfătuieşte să dea ascultare calului, îi dăruieşte pielea de urs şi îi spune să se ferească de omul spân şi de omul roş. Trecerea podului semnifică pentru mezinul craiului trecerea către o altă etapă a existenţei, ireversibilă. Însă podul nu oferă cheia, ci doar şansa transformării, o şansă pe care fraţii mai mari (falşii eroi) o rataseră. A trece podul reprezintă totuşi un act de curaj: afundarea în necunoscut.

Caracterizare directă

Apoi crăişorul se rătăceşte în **pădurea-labirint**, dovedind astfel că mai are multe de învăţat. În plus, uită repede poveţele craiului şi îşi ia drept călăuză un spân, care i se arată de trei ori sub diferite înfăţişări, acest fapt conducându-l la naiva concluzie că *„aiasta-i ţara spânilor"*. *„Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste"* (**caracterizare directă realizată de către narator**) este supus de Spân prin vicleşug. Antagonistul (răufăcătorul) îl închide pe tânăr într-o fântână şi îi cere, pentru a-l lăsa în viaţă, să facă schimb de identitate şi să-i dea ascultare întru toate, *„până când va muri şi iar va învia"*, condiţionare paradoxală, dar care arată şi calea de eliberare. De asemenea, Spânul îi dă fiului de crai numele de Harap-Alb. De remarcat faptul că până în momentul în care este botezat de Spân nu se precizează numele mezinului, pentru că el nu are o identitate proprie, ci se afirmă doar ca fiu al cuiva.

Statutul eroului: Harap-Alb - cel supus iniţierii

Harap (arap) înseamnă om cu pielea şi cu părul de culoare neagră. Prin tradiţie, în Orient, oamenii cu pielea neagră erau robi din naştere, astfel încât *harap* a devenit sinonim pentru *rob, sclav*. Numele *Harap-Alb* semnifică *sclav-alb, rob de origine nobilă*, dar şi faptul de a fi supus iniţierii – *„un pelerinaj spre Unitate"*, condiţia de învăţăcel. A fi rob este pentru erou punctul cel mai de jos în care l-a adus lipsa de experienţă – *„În conformitate cu simbolismul basmului nostru, putem spune că omul obişnuit e cenuşiu, amestec indistinct de alb şi negru, de Alb şi Harap. Realizarea spirituală constă în a discrimina prin separaţie, Harapul de Alb."*[11] Vasile Lovinescu îl consideră pe Harap-Alb o întruchipare autohtonă a principiilor Yin-Yang, care are drept misiune să refacă unitatea unei lumi căzute în haos, scindate între puterea craiului şi a Împăratului Verde.

[11] Vasile Lovinescu, ***Creangă şi creanga de aur***, Ed. Rosemarin, 1986.

Caracterizarea indirectă

Dintre procedeele de **caracterizare indirectă** se utilizează caracterizarea prin **fapte, limbaj, relaţii cu alte personaje, nume**.

Trecerea probelor

Ajunşi la curtea Împăratului Verde, Spânul îl supune pe Harap-Alb la **trei probe**: aducerea *„sălăţilor"* din Grădina Ursului, aducerea pielii cerbului, *„cu cap cu tot, aşa bătute cu pietre scumpe, cum se găsesc"* şi a fetei Împăratului Roş pentru căsătoria Spânului. Mijloacele prin care eroul trece probele ţin de miraculos, iar ajutoarele au puteri supranaturale.

Primele două probe le trece cu ajutorul Sfintei Duminici, care îl sfătuieşte cum să procedeze şi îi dă obiecte magice: pentru urs o licoare cu *„somnoroasă"*, iar pentru cerb, o licoare, dar şi obrăzarul şi sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot. Prima probă îi solicită **curajul**, iar a doua, mai dificilă, pe lângă curaj în mânuirea sabiei, **stăpânirea de sine** şi **respectarea jurământului**, în pofida ispitei de a se îmbogăţi.

Dobândirea calităţilor

A treia probă presupune o altă etapă a iniţierii, este mai complexă şi necesită mai multe ajutoare/ adjuvanţi, făpturi himerice despre care G. Călinescu spunea că *„Fiinţele neomeneşti din basme au psihologia şi sociologia lor misterioasă"*. Drumul spre Împăratul Roş, om cu *„inimă haină"*, începe cu trecerea altui pod. Simbolistica este aceeaşi, trecerea într-o altă etapă a maturizării, probată prin faptul că Harap-Alb are acum iniţiativa actelor sale. Cum pe pod tocmai trece o nuntă de furnici, tânărul se dovedeşte **responsabil** şi hotărăşte să protejeze viaţa acestora, punând-o în pericol pe a sa şi pe a calului, pentru că alege să treacă înot *„o apă mare"*. Drept răsplată pentru bunătatea sa, primeşte în dar de la **crăiasa furnicilor** o aripă. Aceeaşi răsplată o primeşte de la **crăiasa albinelor** pentru că face un stup roiului hoinar. În plus, cel care va deveni cândva împărat dovedeşte **pricepere, curaj** şi înţelepciunea de a ajuta popoarele gâzelor. În lucrarea ***Creangă şi creanga de aur***, criticul Vasile Lovinescu interpretează comportamentul tânărului drept accedere la *„Caritatea Cosmică"*, un grad al maturizării spirituale, ce presupune *„o milă, o generozitate, o compasiune nemărginită nu numai faţă de oameni, ci şi de toată făptura"*.

Ceata de monştri îl însoţeşte spre a-l ajuta, pentru că s-a arătat **prietenos şi comunicativ**: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă.

Pentru a-i da fata, Împăratul Roş îl supune pe Harap-Alb la o serie de **probe**, trecute datorită puterilor supranaturale ale ajutoarelor (personaje himerice şi animaliere): casa de aramă – cu ajutorul lui Gerilă (proba focului) –, ospăţul pantagruelic cu mâncare şi vin din belşug: *„12 harabale cu pâne, 12 ialoviţe fripte şi 12 buţi pline cu vin"* – cu ajutorul lui Flămânzilă şi Setilă (proba pământului şi a apei) –, alegerea macului de nisip – cu

ajutorul furnicilor. Următoarele trei probe au legătură cu fata de împărat: straja nocturnă la odaia fetei şi prinderea ei, după ce se transformă în pasăre şi se ascunde *„după lună"* – cu ajutorul lui Ochilă şi al lui Păsări-Lăţi-Lungilă, recunoaşterea fetei – cu ajutorul albinei (motivul dublului).

Fata însăşi, *„o farmazoană cumplită"* (are puteri supranaturale), impune o ultimă probă: calul lui Harap-Alb şi turturica ei trebuie să aducă *„trei smicele de măr dulce şi apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete"*. Proba fiind trecută de cal (prin înşelăciune), fata îl însoţeşte pe Harap-Alb la curtea Împăratului Verde. Pentru erou, drumul acesta este cea mai dificilă încercare, pentru că se îndrăgosteşte de fată, dar, **credincios** jurământului făcut, nu-i mărturiseşte adevărata sa identitate.

Fata îl demască pe Spân, care îl acuză pe Harap-Alb că a divulgat secretul şi îi taie capul. În felul acesta îl dezleagă de jurământ, semn că iniţierea este încheiată, iar rolul Spânului ia sfârşit. Calul este acela care distruge întruchiparea răului.

Statutul final: împărat

Decapitarea eroului este ultima treaptă şi finalul iniţierii, având semnificaţia **coborârii în Infern/ a morţii iniţiatice**: *„A coborî în Infern înseamnă a cunoaşte o moarte iniţiatică, o experienţă susceptibilă de a întemeia un nou mod de existenţă"* (Mircea Eliade). Învierea este realizată de *farmazoană*, cu ajutorul obiectelor magice aduse de cal. Eroul reintră în posesia paloşului şi primeşte recompensa: pe fata Împăratului Roş şi împărăţia. Nunta şi schimbarea statutului social (devine împărat) confirmă maturizarea eroului. **Deznodământul** constă în refacerea echilibrului şi răsplata eroului.

Sensul didactic al basmului este exprimat de Sfânta Duminică: *„Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul"*, ***Povestea lui Harap-Alb***, fiind aşa cum remarcă şi criticul literar George Călinescu *„un chip de a dovedi că omul de soi bun se vădeşte sub orice strai şi la orice vârstă"*.

Spânul

Spânul nu este doar o întruchipare a răului, ci are şi rolul iniţiatorului, este „un rău necesar". De aceea calul năzdrăvan nu-l ucide înainte ca iniţierea eroului să se fi încheiat: *„Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte..."*

Nu doar naratorul, ci şi personajele par a avea cunoştinţă de scenariul iniţiatic pe care trebuie să-l traverseze protagonistul. În acest scenariu, eroul are de învăţat de la mai mulţi „pedagogi"[12]: pedagogul bun – Sfânta Duminică –, pedagogul rău – Spânul –, pedagogul rezervat, care intervine doar în cazuri speciale – calul.

[12] cf. Emilia Boghiu, Lăcrămioara Mutoiu, ***Hermeneutică şi narratologie aplicată***, Ed. Eurocart, Iaşi, 2003.

Ajutoare şi donatori

Eroul (protagonistul) este sprijinit de **ajutoare** şi **donatori**: fiinţe cu însuşiri supranaturale (Sfânta Duminică), animale fabuloase (calul năzdrăvan, crăiasa furnicilor şi a albinelor), făpturi himerice (cei cinci tovarăşi) sau obiecte miraculoase (aripile crăieselor, smicelele de măr, apa vie, apa moartă) şi se confruntă cu **răufăcătorul**/ personajul antagonist (Spânul), care are şi funcţie de **trimiţător**. **Personajul căutat** este fata de împărat.

Specific basmului cult este modul în care se individualizează personajele. Cu excepţia eroului care este văzut în evoluţie, celelalte personaje reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură sufletească dominantă. Prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi ai eroului, se ironizează defecte umane (frigurosul, mâncăciosul etc.), dar aspectul lor grotesc ascunde bunătatea şi prietenia. Împăratul Roş şi Spânul sunt răi şi vicleni. Sfânta Duminică este înţeleaptă.

CONCLUZIE

Deşi este un personaj de basm, Harap-Alb nu este acel Făt-Frumos din basmele populare, căci evoluţia sa reflectă concepţia despre lume a scriitorului, prin umanizarea fantasticului. Protagonistul este un om *„de soi bun"*, care traversează o serie de probe, învaţă din greşeli şi progresează, se maturizează, pentru a merita să devină împărat, basmul putând fi astfel considerat un **bildungsroman**.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN SECOLUL XIX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

Prelungiri ale romantismului și ale clasicismului

I. Delimitări terminologice și contextuale

Poezia ultimului deceniu al secolului al XIX-lea este profund marcată de creația lui Mihai Eminescu, ceea ce face posibilă apariția epigonismului eminescian, cum este cazul lui Al. Vlahuță. Apariția poeților ardeleni George Coșbuc, Octavian Goga și St.O. Iosif a constituit o schimbare de tonalitate și a revigorat lirica românească. Satul românesc, suferința celor mulți, peisajele solare, alături de particularitățile de la nivelul lexicului sau al prozodiei (neoclasice), constituie trăsături ale poeziei cultivate. Din linia impusă de acești poeți va evolua tradiționalismul interbelic.

Poezia lor nu aparține unui nou curent literar, ci reflectă o serie de prelungiri ale romantismului și ale clasicismului.

George Coșbuc reprezintă tendința clasicizantă; el revigorează idila și baladescul și cultivă un *„lirism obiectiv, reprezentabil, o poezie teatrală"* (G. Călinescu), o *„lirică a rolurilor"* (Tudor Vianu). Opera sa constituie o monografie lirică a satului transilvănean.

Octavian Goga surprinde realitățile aceluiași univers rural, dar în cheie tragică, la antipodul idilismului și optimismului coșbucian. Trăsături ale liricii acestui tribun al neamului său sunt: romantismul mesianic și profetic, jalea metafizică, plânsul și lacrima ca simboluri ale suferinței colectivității asuprite, portrete colective (***Plugarii***, ***Clăcașii***) sau figuri semnificative din lumea satului (preotul, dascălul, învățătoarea, lăutarul).

Orientările literare ale epocii (care aduc revigorarea unui romantism provincial și țărănesc), **sămănătorismul** și **poporanismul**, pledează pentru tematica rurală, dar confundă etnicul cu esteticul.

Clasicismul e un curent cultural care a impus, în literatură, canoane de conținut și de formă, promovând interesul pentru natura umană (caractere), impunând ordinea, armonia și rigoarea: regula celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune) și puritatea genurilor literare; cultul pentru adevăr și natural; cultul pentru virtuți morale și de conștiință, de unde rezultă caracterul moralizator al operei literare; trăsături puternice de caracter: vitejia, demnitatea, generozitatea, avariția, lașitatea, demagogia etc.; stilul sobru, grav.

Romantismul e mișcarea artistică ce introduce noi categorii estetice (urâtul, grotescul, macabrul, fantasticul) și noi specii literare (elegia, meditația, poemul filozofic). Trăsături: exprimarea unor idei sau sentimente puternice, personaje excepționale

acționând în împrejurări excepționale, cultivarea specificului național, valorificarea istoriei, a folclorului, a frumuseților naturii. Modalitatea stilistică specifică este antiteza. Motive și teme romantice: luna, noaptea, izvorul, lacul, ruinele, fantomele, visul, codrul, cosmosul etc.

II. Competențe de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (prelungiri ale clasicismului și ale romantismului).

Cerință:

- Scrie un eseu de 2–3 pagini, în care să prezinți trăsături ale unei poezii în care se regăsesc prelungiri ale romantismului și ale clasicismului.

III. Sugestii de redactare

Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***De demult...*** de Octavian Goga:

Rătăcitor, cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpâne,
În fața strălucirii tale.
În drum mi se desfac prăpăstii,
Și-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte, – orânduie-mi cărarea!

În pieptul zbuciumat de doruri
Eu simt ispitele cum sapă,
Cum vor să-mi tulbure izvorul
Din care sufletul se-adapă.
Din valul lumii lor mă smulge
Și cu povața ta-nțeleaptă,
În veci spre cei rămași în urmă,
Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă.

Dezleagă minții mele taina
Și legea farmecelor firii,
Sădește-n brațul meu de-a pururi
Tăria urii și-a iubirii.
Dă-mi cântecul și dă-mi lumina
Și zvonul firii-ndrăgostite,
Dă-i raza soarelui de vară
Pleoapei mele ostenite,

Alungă patimile mele,
Pe veci strigarea lor o frânge,
Şi de durerea altor inimi
Învaţă-mă pe mine-a plânge.
Nu rostul meu, de-a pururi pradă
Ursitei maştere şi rele,
Ci jalea unei lumi, părinte,
Să plângă-n lacrimile mele.

Dă-mi tot amarul, toată truda
Atâtor doruri fără leacuri,
Dă-mi viforul în care urlă
Şi gem robiile de veacuri.
De mult gem umiliţii-n umbră,
Cu umeri gârbovi de povară...
Durerea lor înfricoşată
În inimă tu mi-o coboară.

În suflet seamănă-mi furtună,
Să-l simt în matca-i cum se zbate,
Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate;
Şi cum sub bolta lui aprinsă,
În smalţ de fulgere albastre,
Încheagă-şi glasul de aramă:
Cântarea pătimirii noastre.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Context

Octavian Goga despre rolul artistului:

„Eu, graţie structurii mele sufleteşti, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile po¬porului prin sufletul său şi se transformă într-o trâm¬biţă de alarmă."

„Ca scriitor am avut convingerea că poarta prin care se intră în universalitate este specificul sufletesc al unui neam."

Specie

Temă

Primul volum al lui Octavian Goga, publicat în 1905, ***Poezii***, se deschide cu **arta poetică *Rugăciune***, în care scriitorul exprimă cu mijloacele artei concepţia sa despre rolul poetului şi al creaţiei. În această poezie programatică, potrivit crezului estetic exprimat, scriitorul trebuie să redea suferinţele poporului, iar poezia să devină un instrument de luptă. Goga impune astfel tonul profetic, neoromantic şi optează pentru

Specie

Tema

lirismul obiectiv, în sensul că în poezia de revoltă socială vocea lirică va refuza trăirile individuale, vorbind în numele colectivităţii.

Titlul este o metaforă-simbol. Poezia nu are caracter religios, ci exprimă concepţia romantică potrivit căreia actul de creaţie este condiţionat de primirea harului divin. Viziunea **romantică** se susţine în text prin ipostaza christică a poetului, de un profund dramatism, şi prin particularităţile de limbaj şi expresivitate: antitezele, hiperbola, limbajul popular, arhaic şi religios. Din punct de vedere formal (versificaţia), se poate vorbi despre elaborare şi eleganţă **clasică**.

Compoziţie

Poezia este alcătuită din şase strofe, dispuse în **trei secvenţe poetice**: prima strofă ilustrează căutările poetului care n-a găsit calea creaţiei sale şi invocă ajutorul divinităţii, strofele II – V arată izvoarele şi obiectivul creaţiei sale, iar ultima strofă evidenţiază caracterul militant al poeziei, care trebuie să fie *„cântarea pătimirii noastre"*.

Titlul

Tonalitatea poeziei reflectă diferite stări poetice, de la rugăciune şi implorare a divinităţii, prin intermediul invocaţiei retorice, la jale, revoltă şi blestem.

Incipit

Prima secvenţă poetică ilustrează căutările poetului imaginat ca un drumeţ rătăcit şi ruga adresată divinităţii: *„Părinte,-orânduie-mi cărarea!"*. Termenii din câmpul lexico-semantic al *drumului* au valoare de simbol: *„drum"*, *„cale"*, *„cărare"*, *„prăpăstii"*, *„zare"*. Atributele scriitorului care nu şi-a găsit încă menirea sunt redate printr-o înşiruire de epitete, care amintesc de mitul biblic al fiului rătăcitor: *„Rătăcitor, cu ochii tulburi,/ Cu trupul istovit de cale,/ Eu cad neputincios..."*

Structura poeziei

Vocativele: *„stăpâne"*, *„părinte"*, *„tu, Doamne"* susţin gradarea tonalităţii lirice şi constituie ipostaze ale relaţiei omului cu divinitatea.

Secvenţe poetice

A doua secvenţă poetică conţine o serie de metonimii ale poetului: *pieptul, văzul, mintea, braţul, pleoapa.*

Elemente clasice şi romantice

Poetul se vrea un apostol al neamului, iar obiectul poeziei este viaţa celor mulţi. Verbele la imperativ se asociază cu metafore-simbol ale creaţiei poetice, precum *văzul, lacrimile*: *„În veci spre cei rămaşi în urmă/ Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă"*, *„Nu rostul meu, de-a pururi pradă/ Ursitei maştere şi rele,/ Ci jalea unei lumi, părinte,/ Să plângă-n lacrimile mele"*.

Temele creaţiei sale poetice sunt redate, în strofa a III-a, prin metafore: poezia naturii – *„Dezleagă minţii mele taina/ Şi legea farmecelor firii"*, poezia socială – *„Sădeşte-n braţul meu de-a pururi/ Tăria urii şi-a iubirii"*. Metaforele asociate cu verbul *„a da"* la imperativ exprimă sursele şi esenţa poeziei: *„Dă-mi*

Tehnici discursive

Limbaj şi expresivitate

cântecul şi dă-mi lumina/ Şi zvonul firii-ndrăgostite...".

În strofele a IV-a şi a V-a, tonalitatea de bocet şi de revoltă susţine opţiunea poetului pentru a exprima suferinţa poporului: *„Nu rostul meu, de-a pururi pradă/ Ursitei maştere şi rele,/ Ci jalea unei lumi, părinte,/ Să plângă-n lacrimile mele".* Laitmotivul *„dă-mi"* susţine titlul poeziei şi accentuează termenii aflaţi în lanţul enumerativ: *„Dă-mi tot amarul, toată truda/ Atâtor doruri fără leacuri."*

Punctul de maximă intensitate al discursului liric este atins în versurile: *„Durerea lor înfricoşată/ În inimă tu mi-o coboară."*

Secvenţa poetică reprezentată de ultima strofă conţine imaginea hiperbolică a revoltei, ca furtună, ideea că poezia este un instrument de luptă şi că are caracter profetic, dar şi crezul poetic angajat: *„În smalţ de fulgere albastre/ Încheagă-şi glasul de aramă:/ Cântarea pătimirii noastre".*

Versificaţia conferă poeziei o muzicalitate aparte: strofele de 8 versuri, în fapt, catrene ale căror versuri ample (de 16 silabe), cu rima împerecheată, au fost segmentate în versuri de 8 silabe. Ritmul iambic susţine atât lamentaţia, cât şi ruga sau tonul de revoltă.

Figuri de stil

CONCLUZIE

Poezia impune tonul profetic, neoromantic, dar apelează la o versificaţie elaborată şi la o gradare ascendentă a discursului liric, prin care aparţine de neoclasicism.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN SECOLUL XIX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

Începuturile modernismului. Simbolismul

I. Delimitări terminologice şi contextuale

Curentul literar – Simbolismul

Definiţie. Context istoric

Curent literar modernist, apărut ca o reacţie împotriva poeziei retorice a romanticilor şi a impersonalităţii reci a parnasienilor.

Jean Moréas publică, la 18 septembrie 1886, în suplimentul literar al ziarului ***Le Figaro***, o scrisoare intitulată ***Le Symbolisme***, devenită manifestul literar al noii mişcări şi în care propune numele curentului simbolist. Ulterior întemeiază împreună cu Gustave Kahn revista ***Le Symboliste***. Numele propus de Moréas se va impune în faţa celeilalte denumiri a orientării moderniste, lansate de gruparea lui Paul Verlaine, „decadenţii", şi de revista ***Le Décadent*** (1886).

Trăsături/ principii estetice

Poezia simbolistă este exclusiv o **poezie a sensibilităţii pure**. Poetul simbolist nu este interesat nici de poezia naturii în sine, nici de poezia socială, nici de poezia de idei.

Obiectul poeziei simboliste îl constituie **stările sufleteşti nelămurite, confuze**, care, neputând fi formulate clar, sunt transmise pe calea sugestiei.

Sugestia este folosită drept cale de exprimare a **corespondenţelor**/ a legăturilor ascunse dintre lucruri, prin **cultivarea senzaţiilor** coloristice, muzicale, olfactive, uneori în imagini complexe (**sinestezii**).

Mallarmé: *„A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ţi-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi, iată visul nostru."*

Cultivarea simbolului are, de asemenea, o importanţă majoră în cadrul acestui curent. Utilizat în poezia anterioară (de pildă, la romantici) pentru a exprima, a lămuri, a materializa o idee sau un sentiment (simbolul explicit), la simbolişti, funcţia simbolului rămâne aceea de a sugera (simbol implicit).

Înclinaţia către **stări sufleteşti nedefinite**, predispoziţia pentru **reverie, visare** reprezintă alte trăsături ale poeziei simboliste.

Un element definitoriu al poeziei simboliste îl reprezintă **căutarea muzicalității exterioare**, obținută nu numai prin ritmuri și rime perfecte, ci mai ales prin repetiția obsedantă a unor cuvinte, a anumitor vocale sau a **refrenului**.

Pentru crearea sugestiei, simboliștii folosesc adeseori **versul liber**, care exprimă nestingherit de rigorile prozodiei mișcările intime ale sentimentului poetic (**muzica interioară**); Paul Verlaine: *„Muzica înainte de toate."*

Simboliștii au predilecție pentru anumite **teme și motive**: iubirea, nevroza, târgul provincial ca element al izolării, natura ca loc al corespondențelor.

Reprezentanții de seamă ai curentului simbolist **în Franța** sunt: precursorul Charles Baudelaire, autorul poeziei ***Corespondențe***, considerată o adevărată artă poetică pentru simbolismul francez, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine (autorul manifestului literar ***Art poètique***), Stephane Mallarmé.

Simbolismul s-a manifestat **în literatura română** aproape sincronic cu simbolismul european, având-l ca teoretician pe Alexandru Macedonski, conducător al cercului de la revista ***Literatorul***. Inițial respins de reprezentanții Junimii, de scriitorii de la ***Contemporanul***, ca și de orientările tradiționaliste (sămănătorismul și poporanismul), simbolismul românesc s-a impus prin poeți reprezentativi, după anul 1900: Dimitrie Anghel, Ștefan Petică, Ion Minulescu și George Bacovia.

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (simbolismul).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerință:
- Scrie un eseu în care să prezinți trăsăturile simboliste ale unei poezii studiate.

III. Sugestii de redactare

Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***Acuarelă*** de Ion Minulescu:

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC | **STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI**

Contextul operei

IPOTEZĂ

Lirica lui Ion Minulescu aparține unui **simbolism exterior**, absența profunzimii fiind trăsătura definitorie – *„La el estetismul caracteristic simboliștilor pare așa de evident încât nu mai trebuie dovedit nimic"* (Nicolae Manolescu, ***Metamorfozele poeziei***).

Poezia ***Acuarelă*** de Ion Minulescu este inspirată din refugiul poetului la Huși din 1916 și dedicată soției sale, dar apare în volumul ***Strofe pentru faptele diverse*** din 1930. Banalitatea faptului divers, orașul și ploaia, motivează includerea poeziei în volum.

Estetica simbolistă

ARGUMENTARE

Poezia ***Acuarelă*** se încadrează în **estetica simbolistă** prin: folosirea simbolurilor și a corespondențelor, motivul ploii, mediul citadin conturat, marcat de monotonie, banalitate, repetabilitate, starea de spleen, vagul, utilizarea laitmotivului, a versului refren, a sinesteziei, suplețea versului obținută prin eliberarea lui de rigiditățile ritmice și de tirania rimei, muzicalitatea exterioară și interioară.

Titlul

Titlul poeziei ***Acuarelă***, alcătuit dintr-un substantiv nearticulat ilustrează în manieră simbolistă, prin aluzia cromatică, universul citadin vag conturat, în care domină imaginea ploii continue.

Tema

Tema poeziei este prezentarea mediului citadin copleșit de monotonie din cauza ploii continue, care prin repetabilitate și persistență, capătă dimensiunile potopului biblic.

Structura textului poetic

Textul poetic este structurat în **două strofe** cu număr inegal de versuri. **Versul refren**, reluat de două ori pe parcursul fiecărei strofe *„În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână"*, conferă **simetrie** discursului liric și marchează trecerea între ideile poetice.

Lirism

Interesul pentru pictural face ca din tabloul ploii citadine **să lipsească mărcile lingvistice ale eului liric**, atitudinea poetică fiind sugerată **indirect**, prin detaliile surprinse, care dobândesc valoare de simbol: *„orășenii... par păpuși automate..."*, *„Un bătrân și o bătrână –/ Două jucării stricate –/ Merg ținându-se de mână"*.

Incipit – versul refren

Poezia se deschide cu versul refren, cu rol de laitmotiv, care concentrează ideea centrală a textului: *„În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână."* Mediul conturat este prin excelență citadin și lipsit de identitate. Singurul detaliu care poate fi reținut despre orașul evocat este unul de natură senzorială, generator de vag și ambiguitate: ploaia care se repetă în mod

Imaginarul poetic

obsedant, cu aceeaşi frecvenţă („*de trei ori pe săptămână*"). Timpul universal este redus la o succesiune de unităţi, în care nu se produce nicio variaţie. În acest oraş, în care nu se întâmplă niciodată nimic, în care obiectele vechi, umanizate cu ajutorul personificării, suferă şi ele din cauza ploii care parcă nu se mai opreşte („*De sub vechile umbrele, ce suspină/ Şi se-n-doaie,/ Umede de-atâta ploaie*"), oamenii par să-şi fi pierdut orice urmă de individualitate, iar gesturile lor au devenit reflexe, mecanice, absurde: „*Orăşenii pe trotuare/ Par păpuşi automate, date jos din galantare.*"

În **strofa a doua**, este amplificată impresia de monotonie, de spleen, de absurd existenţial. Pe străzi se întâlnesc aceiaşi oameni, care repetă aceleaşi gesturi şi care nu au altă activitate decât aceea de a număra cadenţa picăturilor de ploaie: „*În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână/ Nu răsună pe trotuare/ Decât paşii celor care merg ţinându-se de mână,/ Numărând/ În gând/ Cadenţa picăturilor de ploaie.*" Imaginea ploii este redată într-o gradaţie ascendentă, iar monotonia pe care o creează este atât de puternică, încât aproape că pătrunde în sângele oamenilor, ca un ser: „*Ce coboară din umbrele,/ Din burlane/ Şi din cer/ Cu puterea unui ser/ Dătător de viaţă lentă,/ Monotonă,/ Inutilă/ Şi absentă...*" Este de remarcat atitudinea ludică în asocierea epitetelor care amplifică ideea de monotonie, prin enumerare. Ludicul, parodicul, anecdoticul sunt atitudini poetice asociate cu monotonia ploii. Imaginea finală, a decrepitudinii fiinţei, pare ea însăşi o consecinţă a ploii exasperante: „*În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână/ Un bătrân şi o bătrână –/ Două jucării stricate –/ Merg ţinându-se de mână...*"

Nivelurile textului poetic

La **nivel fonetic şi prozodic**, se remarcă preocuparea pentru muzicalitatea versurilor („*Muzica înainte de toate*", după cum spunea Paul Verlaine). De aceea se foloseşte, în strofe inegale, **versul liber**, lipsit de rigidităţile ritmice şi de tirania rimei (după recomandarea şefului de şcoală simbolistă Verlaine), cu măsură variabilă, de la 2 silabe (în versul „*În gând*") la 16 silabe, în versul refren cu rol de laitmotiv. Rima interioară şi aliteraţiile sunt alte surse ale muzicalităţii.

La **nivel morfologic,** verbele la prezent (*plouă; suspină; se-ndoaie; nu răsună; coboară*) şi mai ales cele la gerunziu (*ţinându-se; numărând*) accentuează impresia de cădere continuă a ploii, de monotonie a existenţei în oraşul de provincie.

La **nivel stilistic**, se remarcă prezenţa sinesteziei, figură de stil folosită prin excelenţă de scriitorii simbolişti – „*De sub vechile umbrele, ce suspină/ Şi se-ndoaie,/ Umede de-atâta ploaie*" şi a epitetelor în enumeraţie, care amplifică ideea de monotonie – „*...viaţă lentă,/ Monotonă,/ Inutilă/ Şi absentă....*"

CONCLUZIE

Prin urmare, poezia ***Acuarelă*** de Ion Minulescu se încadrează în **estetica simbolistă** prin: folosirea simbolurilor, motivul ploii, mediul citadin conturat, marcat de monotonie, banalitate, repetabilitate, starea de spleen, utilizarea laitmotivului, a versului refren, a sinesteziei, suplețea versului obținută prin eliberarea lui de rigiditățile ritmice şi de tirania rimei, muzicalitate exterioară şi interioară.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Modernismul

I. Delimitări terminologice şi contextuale

Modernism – **a.** În sens larg, modernismul reprezintă o tendinţă de înnoire în arta şi literatura secolului XX, caracterizată prin negarea tradiţiei şi prin impunerea unor noi principii de creaţie. În acest sens, modernismul include curentele artistice novatoare, precum simbolismul, expresionismul, dadaismul sau suprarealismul.

b. În literatura română, este o doctrină estetică promovată de E. Lovinescu prin intermediul revistei şi al cenaclului *Sburătorul*. Principalele lucrări ale lui Lovinescu sunt: ***Istoria civilizaţiei române moderne*** (1924–1925) şi ***Istoria literaturii române contemporane*** (1926–1929). În esenţă, teoriile lui Lovinescu pornesc de la ideea că există *un spirit al veacului* (*saeculum*), care determină, în ansamblu, sincronizarea culturilor europene. Astfel, civilizaţiile mai puţin dezvoltate suferă influenţa celor avansate. In ***Istoria civilizaţiei române moderne***, Lovinescu susţine *teoria imitaţiei*, preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde. Potrivit acestuia, popoarele evoluate exercită o influenţă benefică asupra celor mai puţin dezvoltate. Influenţa se realizează în două trepte: mai întâi se adoptă prin imitaţie forme ale civilizaţiei superioare, apoi se stimulează crearea unui fond propriu.

Sincronism – concepţie dezvoltată de E. Lovinescu şi având ca punct de plecare teoria imitaţiei conform căreia civilizaţia şi cultura se propagă de la superior la inferior, fiind favorizată, în epoca modernă, de circulaţia rapidă a informaţiilor. Principiul sincronismului presupune accelerarea schimbului de valori între culturi prin acceptarea elementelor care conferă noutate şi modernitate fenomenului literar. Conform acestei teorii, pentru sincronizarea literaturii române cu *spiritul veacului*, sunt necesare unele *mutaţii* de ordin tematic şi estetic, care să îndepărteze literatura română de tradiţionalismul semănătorist şi gândirist şi să o înscrie în modernitate: trecerea de la tematica preponderent rurală la una de inspiraţie urbană; cultivarea prozei obiective; evoluţia poeziei de la epic la liric; intelectualizarea prozei şi a poeziei; cultivarea romanului analitic şi a autenticităţii, parcursul cronologic al întâmplărilor din romanul tradiţional fiind înlocuit aici cu fluxul conştiinţei.

II. Prezentare generală

Scurt istoric

Criticul literar Matei Călinescu identifică în ***Cinci feţe ale modernităţii*** două tipuri de modernitate, unul **istoric** şi unul **artistic**, aflate adesea într-o incompatibilitate

ideologică: *...în cursul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, a apărut o sciziune ireversibilă între modernitate în sens de etapă în istoria civilizației occidentale – rod al progresului științific și tehnologic, al revoluției industriale, al valului de schimbări economice și sociale produse de capitalism – și modernitate în sens de concept estetic. De atunci, relațiile dintre cele două modernități au fost în mod ireductibil ostile, permițând însă și chiar stimulând o diversitate de influențe reciproce, cu toată furia lor de a se distruge una pe cealaltă. [...] ceea ce definește modernitatea culturală este respingerea deschisă a modernității burgheze, pasiunea ei negativă și devoratoare.*

• Revoluția industrială, începută spre jumătatea secolului al XVIII-lea, odată cu descoperirea motorului cu abur, a schimbat practic fața economiei apusene. Producția de bunuri, care fusese bazată până atunci pe munca manuală, a crescut spectaculos, s-a mecanizat și s-a diversificat rapid. Locomotivele și vapoarele cu aburi, urmate la începutul secolului XX de automobile și avioane au făcut transportul din ce în ce mai rapid, mai ușor și mai ieftin, facilitând astfel legăturile comerciale. Orașele s-au dezvoltat vertiginos. Nivelul de trai a crescut și el (deși diferențele dintre bogați și săraci – mai ales nou-creata clasă de „proletari" – rămân multă vreme foarte mari, în special în Anglia), ceea ce a generat apariția unor „instituții" noi, din ce în ce mai accesibile, precum timpul liber, concediile și turismul. Favorizată de scăderea rapidă a analfabetismului, ca și de mijloace tot mai ieftine de răspândire a informației (tipar, reproduceri fotografice, cinematograf, radio, televiziune etc.), se dezvoltă și cultura „de masă" sau „de consum", prin intermediul periodicelor, al revistelor, al romanelor foileton și, mai târziu, al filmelor și al televiziunii.

• Apar noi forme artistice: fotografia (începând de prin 1830) și filmul (inventat către 1890), ambele produse ale revoluției tehnologice.

• Teoriile lui Sigmund Freud (1856–1939) detronează una dintre ideile majore ale secolului al XVIII-lea: primatul rațiunii, ca facultate ce definește ființa umană. În studiile sale psihanalitice, Freud cercetează subconștientul (un vast rezervor de vise, dorințe instinctuale și pulsiuni neclare) ale cărui manifestări străpung în permanență suprafața relativ fragilă a gândirii raționale. Rațiunea, afirmă el, este de fapt doar un sistem de „îmblânzire" a subconștientului, de adaptare a acestuia la cerințele vieții în societate; însă presiunea pe care o exercită asupra psihicului uman face ca această „baricadă" să nu fie niciodată perfect etanșă: chiar și banale ticuri sau lapsusuri verbale, după cum demonstrează ***Psihopatologia vieții cotidiene***, trădează dorințe și obsesii secrete. Omul modern este astfel măcinat de o continuă îndoială, dublată de un pesimism congenital și de neîncrederea în autoritate și tradiție, oricare ar fi formele sale. Pentru el, dezvoltarea orașelor și a clasei de mijloc produce alienare, respectiv, mediocritate. Un sentiment de inadecvare profundă bântuie individul: lumea îl refuză, adesea cu ostilitate, și este, la rândul ei, refuzată.

• În **literatură**, romanul, dominat în secolul al XIX-lea de realism (Balzac, Flaubert, Stendhal, Dickens), experimentează, focalizându-se mai ales pe viața interioară. Unii romancieri totuși, precum Joseph Conrad (1857–1924) sau Marcel Proust, chiar concentrându-se asupra memoriei, se mențin mai mult sau mai puțin, în tiparele clasice ale genului, dar alții, precum James Joyce (1882–1941), Virginia Woolf (1882–1941) sau William Faulkner (1897–1962), îi alterează profund forma, subminând însăși noțiunea

de realism. Adepți ai „fluxului conștiinței", cei trei încearcă în romane ca ***Ulise*** (1922), respectiv, ***Doamna Dalloway*** (1925) și ***Zgomotul și furia*** (1929) să redea procesul gândirii, felul în care mintea percepe realitatea. Rezultatul este o proză densă și dificilă pentru cititor, reflectând procesul esențial dezorganizat și arbitrar al minții umane.

• **Modernismul românesc** s-a constituit în jurul revistei *Sburătorul* (1919–1922 și 1926–1927), apărută sub direcția lui E. Lovinescu, în paginile căreia au debutat cu poezie, proză și cronici literare, tineri precum: Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ilarie Voronca, Tudor Vianu, G. Călinescu ș.a.

• Mai durabilă decât existența revistei este aceea a cenaclului *Sburătorul* (1919–1947), care și-a desfășurat ședințele săptămânal, până după la moartea lui E. Lovinescu.

• În epocă, numeroase alte publicații promovează o orientare modernă: *Săptămâna muncii intelectuale* (1924) și *Cetatea literară* (1925–1926), conduse de Camil Petrescu, *Mișcarea literară* (1924–1925) și *România literară* (1932–1934), conduse de Liviu Rebreanu, *Viața literară* (1926–1938) a lui Ion Valerian, *Kalende* (1928–1929), al cărei comitet de redacție este format din criticii Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Pompiliu Constantinescu, *Revista Fundațiilor Regale* (1934–1947), a cărei direcție estetică este dată de cei trei critici de la *Kalende*, cărora li se adaugă Paul Zarifopol, Mircea Eliade, Perpessicius, Mihail Sebastian ș.a.

Trăsături definitorii

Conceptul *modernism* nu acoperă o mișcare literară și ideologică unitară. Tradițional, în cultura occidentală, perioada modernă a fost considerată a fi început în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu revoluția industrială și consecința ei directă, dezvoltarea masivă a orașelor.

• Una dintre cele mai interesante explicații ale modernității estetice este dată de poetul francez Charles Baudelaire, pentru care modernul este, alături de clasic, una dintre categoriile artistice perpetue. În ***Pictorul vieții moderne***, el afirmă că există tot atâtea modernități câte epoci artistice; chiar și Sofocle a fost cândva un modern. În fapt, categoria estetică a frumosului se împarte mereu între o componentă eternă, clasică – acea parte a operei de artă care ne „vorbește" peste secole și rămâne universal valabilă – și una perisabilă, modernă – care nu are valoare decât pentru perioada care-i este contemporană și dispare în timp. Spiritul modern este astfel esențialmente efemer, dar, în același timp, este singurul la care artistul are acces în timp ce creează. Chiar dacă artiștii aspiră la eternitatea clasicilor, cum aceasta, prin definiție, nu e accesibilă decât posterității, singurul lucru de care pot fi siguri este apartenența operei lor la *modernitate*.

• Caracteristice ideii de modern sunt ruptura de tradiție și refuzul modelelor clasice, oricare ar fi aceasta. *Pasiunea negativă a modernității*, cum o numește Matei Călinescu, se manifestă în respingerea sau punerea la îndoială a aproape tuturor ierarhiilor de valoare și a sistemelor de idei create în perioadele anterioare.

• Arta modernă este marcată de o permanentă nevoie de a inova și de un imbold de negare constantă a realismului și naturalismului.

• Dificultatea comunicării devine și ea o componentă esențială a artei moderne, aceasta fiind adesea dublată de elitism: artistul modern este de multe ori neîncrezător în succes și, uneori, chiar își disprețuiește publicul.

• Dacă poezia simbolistă se concentrase pe sugestie, mai degrabă decât pe descriere, pe crearea obiectului „tăcut", după cum îl numeşte Stéphane Mallarmé (1842–1989), sugerat şi niciodată reprezentat direct, poezia secolului XX se îndreaptă în bună măsură spre ermetism, limbajul îndepărtându-se tot mai mult de tiparele comunicării cotidiene.

• În ceea ce priveşte proza, o mare extindere capătă jurnalul, ca text de graniţă între literar şi nonliterar, romanul-eseu, colajul de scrisori sau documente, în toate acestea accentul fiind pus pe ideea de autenticitate şi, ca o consecinţă, pe relatarea subiectivă la persoana I, din perspectiva personajului-narator.

III. Competenţa de evaluat

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

Cerinţă:
Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *modernismul*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentaţie (trei – patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Tradiţionalismul

I. Delimitări terminologice şi contextuale

Tradiţionalism – a. tip de atitudine şi de sensibilitate care se hrăneşte din trecut; cultivatoare a valorilor naţionale; sensibilitate la valori etice; teme preferate: trecutul, lumea rurală, ţăranul, determinarea religioasă specifică (ortodoxismul), mitologia autohtonă.

b. orientare ideologică şi literară manifestată în primii ani ai secolului XX şi în perioada interbelică, având drept teoreticieni pe Nicolae Iorga, Garabet Ibrăileanu şi Nichifor Crainic. Reviste importante: *Semănătorul*, *Viaţa românească*, *Gândirea*.

II. Prezentare generală

Scurt istoric (reviste şi grupări)

Conceptul *tradiţionalism* nu acoperă o mişcare literară şi ideologică unitară.

• Prima grupare tradiţionalistă s-a format în jurul revistei bucureştene *Semănătorul* (1901–1910), de la care îşi ia şi numele, *semănătorism*. Condusă mai întâi de Alexandru Vlahuţă şi George Coşbuc, revista va fi condusă apoi de Nicolae Iorga, care devine principalul ideolog al grupării, ajutat pentru partea literară de Mihail Sadoveanu, St. O. Iosif şi I. Scurtu. Între colaboratori s-au mai numărat Ioan Slavici, Dimitrie Anghel, Emil Gârleanu, Octavian Goga ş. a. În centrul atenţiei acestor scriitori se află spaţiul rural, pe care semănătorii îl opuneau oraşului considerat un teritoriu decadent. Scopul lor era protejarea tradiţiei rurale, a specificului naţional, instituirea unei zone securizante care să ferească satul de influenţele nocive din afară.

• A doua grupare tradiţionalistă se formează în jurul revistei *Viaţa românească*, apărută la Iaşi în 1906. În 1930 revista se mută la Bucureşti unde îşi va continua existenţa până în 1946. Directori au fost Paul Bujor, Ion Cantacuzino şi C. Stere, partea literară fiind în grija lui G. Ibrăileanu. Din 1933 revista va fi condusă de G. Călinescu şi Mihail Ralea. Între numeroşii colaboratori trebuie amintiţi cel puţin Mihail Sadoveanu, Jean Bart, Calistrat Hogaş, George Topîrceanu, Tudor Arghezi, Gala Galaction, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Minulescu, Ion Agârbiceanu. Punctul de plecare al grupării l-a constituit mişcarea *narodnicistă* rusă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, de la care şi-a luat şi numele, *poporanism*. Se continuă într-o oarecare măsură direcţia semănătoristă, dar într-un teritoriu mai larg, fără a se mai focaliza pe o singură categorie socială, ţărănimea. Intenţia era răspândirea culturii în rândul poporului, nu doar al ţăranilor.

• A treia grupare se organizează în jurul revistei *Gândirea* (1921–1944). Apărută la Cluj sub direcţia lui Cezar Petrescu şi D.I. Cucu, revista se mută la Bucureşti după un

an, fiind condusă mai întâi de un comitet director format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu şi Gib I. Mihăescu, apoi, din 1926, doar de Nichifor Crainic. Colaboratori: Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Aron Cotruş, Ionel Teodoreanu, Camil Petrescu, George Bacovia, Mateiu I. Caragiale, Sextil Puşcariu ş.a. Având iniţial un caracter eclectic, revista va căpătă ulterior o orientare autohtonist-ortodoxistă, mai cu seamă după ce la conducere se instalează Nichifor Crainic.

Trăsături definitorii

Există mai multe formule de tradiţionalism, având în vedere că mişcarea se desfăşoară de-a lungul a două generaţii. Punctele comune sunt istoria naţională, ruralitatea şi „românismul" ca semn al vechimii. Notele proprii vin din tonalitatea diferită în care fiecare dintre aceste „instrumente" sună în ansamblul „orchestrei".

• Semănătoriştii pun pe primul plan satul şi natura, aceasta din urmă devenind *„cadrul de acţiune al ţăranului"*. De aici derivă atitudinea de negare a civilizaţiei urbane, sentimentul dezrădăcinării, psihologia inadaptabilului, poezia nostalgiei, idilismul şi paseismul. De fapt, *„noua epocă de cultură"*, vestită de Nicolae Iorga în paginile publicaţiei, nu reprezenta decât continuarea direcţiei dominante la jumătatea secolului al XIX-lea, impusă de revista *Dacia literară*, care aducea în prim-plan istoria naţională şi folclorul. Asemenea idei se întâlnesc în opera lui Alexandru Vlahuţă sau George Coşbuc, în volumul de versuri ***Patriarhale*** al lui St.O. Iosif, în romanul ***Viaţa la ţară*** al lui Duiliu Zamfirescu sau în prozele de început ale lui Mihail Sadoveanu. Sunt scrieri populate cu boieri de viţă veche, înţelepţi, blajini, păstrători ai obiceiurilor de demult, cu haiduci justiţiari şi ţărani aprigi atunci când trebuie să-şi apere drepturile, dar sentimentali, lăcrimând la auzul poveştilor *din bătrâni*. Dramele se declanşează, ca în nuvela ***Sultănica*** a lui Delavrancea, prin intervenţia nocivă a oraşului care alterează relaţiile simple şi curate ale lumii satului. Este vorba aici de *„micul romantism provincial şi rustic"*, cum îl va numi G. Călinescu, trăgându-şi seva din ideologia eminesciană, sau, în formularea mult mai severă a lui E. Lovinescu, de *„cel mai sângeros caz de vampirism literar cunoscut la noi până acum"*.

• Şi poporaniştii sunt preocupaţi de ideea promovării culturii naţionale. Dar, într-o vreme când *„se admira ţăranul patriarhal ca o rămăşiţă a vremurilor lui Mihai şi Ştefan* – afirma G. Ibrăileanu – *şi se idealiza acest ţăran tocmai pentru că era atât de rămas în urmă, cu totul în afară de viaţa civilizată europeană*, Viaţa românească *vedea în ţăran altceva. Ţăranul social, ţăranul sărac, ţăranul care are nevoie de reforme, de ridicare, de transformare"*. Se dorea apropierea de popor, considerat singurul depozitar a tot ce este *specific naţional, ridicarea, luminarea* lui de către *apostoli*, cei care, porniţi din popor, au *datoria* de a se sacrifica pentru *„cei rămaşi în urmă"*. Acestea sunt cuvintele care apar cu frecvenţa cea mai mare în textele teoretice, dar şi literare, ale scriitorilor poporanişti, în ***Datorii uitate***, de exemplu, nuvela lui Jean Bart, în prozele lui Mihail Sadoveanu (precum ***Domnu Trandafir***), Calistrat Hogaş şi Ion Agârbiceanu, în poeziile lui Octavian Goga ori în paginile de critică literară ale lui G. Ibrăileanu, între care, capitală pentru înţelegerea fenomenului rămâne ***Spiritul critic în cultura românească***.

• **Tradiţionalismul interbelic** este reprezentat de gruparea din jurul revistei *Gândirea*. Ea va prelua o bună parte dintre ideile înaintaşilor, de la critica maioresciană

a formelor fără fond, la militantismul în favoarea *sufletului naţional*, dar altoite pe o bază spiritualist-ortodoxistă. Programul revistei a oscilat între două direcţii, este drept, puţin deosebite în elementele de bază. Una este dată de articolul lui Lucian Blaga, ***Revolta fondului nostru nelatin***. Aici poetul-teoretician împinge tradiţia dincolo de graniţele Evului Mediu autohton, în pre-istorie şi mit – în fapt, un *timp mitic românesc*. În linia ideilor lui Oswald Spengler (filozof şi istoric german: 1860–1936) din ***Declinul Occidentului***, carte mult discutată în epocă, el face o disociere între *cultură*, înţeleasă ca momentul de avânt al unui popor, şi *civilizaţie*, care anunţă declinul. Cultura aparţine popoarelor tinere, civilizaţia anunţă bătrâneţea. Dacii se aflau în faza fertilă a *culturii* în momentul când *civilizaţia* romană i-a cotropit. Datoria cărturarilor este de a redescoperi acele rudimente de cultură dacică, tracică, pe care civilizaţia latină nu le-a putut înăbuşi. *„Să fim din când în când barbari"*, îndeamnă el, acordând cuvântului *barbar* sensul originar, de „nelatin". Cea de a doua direcţie este a ortodoxismului teoretizat de Nichifor Crainic în articolul-program ***Sensul tradiţiei***. Sub această influenţă, paginile scrierilor literare se umplu cu sfinţi, îngeri lucrând pământul, parabole biblice. Se militează insistent pentru o etnicizare a credinţei în conformitate cu *sufletul naţional*.

• **Direcţiile poeziei tradiţionalist-gândiriste** sunt în general două. Una este cea a sensibilităţii metafizice reprezentate de lirica lui Lucian Blaga şi Vasile Voiculescu, mai cu seamă. Este o **poezie a fiorului religios**, a întrebărilor fără răspuns despre raporturile omului cu forţele universului, a neliniştii în faţa misterelor firii, precum ***Toiag de înger***, a celui din urmă: *„Îmbătrânesc. Destinul mi-e însă tot copil;/ Isteţ să prinză păsări şi să doboare poame/ Aruncă lesne pâinea la câni şi când i-e foame/ Întinde mâna goală spre-arhanghelul Gavril."* Cea de a doua, reprezentată de poeţi precum Aron Cotruş şi Radu Gyr, este **o lirică a răzvrătirii**, a exaltării vitaliste, exprimate adesea într-un limbaj aspru, tăiat parcă în stâncă: *„Io,/ Pătru Opincă/ ţăran fără ţarină,/ plugar fără plug,/ ciurdar făr-o vită,/ îmi duc viaţa năcăjită/ fără strâmbătăţi şi vicleşug/ şi bruşul de mucedă pită/ mi-l plătesc cu sânge din belşug...// [...] Io,/ Pătru Opincă/ ce-ntr-atâtea moşii n-am doar o şirincă,/ înfrunt strâmbele legi şi năpasta/ şi-n răzmeriţa ce-n mine creşte,/ sudui vârtos, mocăneşte,/ şi scuip pe toată rânduiala asta!"* (***Io, Pătru Opincă*** de Aron Cotruş). În ciuda unor excese mistic-spiritualiste, gândirismul rămâne fără îndoială mişcarea cea mai fertilă şi cu rezultatele cele mai notabile din rândul tradiţionalismelor româneşti.

III. Competenţa de evaluat

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *tradiţionalismul*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: premisă/ ipoteză (punct de vedere), argumentaţie (trei – patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Orientări avangardiste

I. Delimitări terminologice şi contextuale

Abstracţionism (pictură abstractă) – arta abstractă îşi propune să nu se inspire în niciun fel din realitatea înconjurătoare, ci să pună în prim-plan rigoarea intelectuală, regula geometrică. Prima acuarelă abstractă a fost pictată în anul 1910, de rusul Vasilii Kandinsky. Ulterior i se vor alătura mulţi artişti, între alţii, olandezii Piet Mondrian şi Theo Van Doesburg.

Cubism – curent artistic manifestat mai întâi în artele plastice, ce doreşte organizarea elementelor vizuale într-o sinteză care să reţină numai formele esenţiale. În acest sens, Guillaume Apollinaire afirma că *„geometria e cuprinsă în artele plastice aşa cum gramatica se cuprinde în arta scrisului"*. Iniţiatorul picturii *cubiste* este considerat Pablo Picasso, prin tabloul ***Domnişoarele din Avignon*** (1907). Îl vor urma Georges Braque, Fernand Lger, Juan Gris ş.a. În anii '20–'30, cubismul s-a manifestat şi în arhitectură.

Dadaism – curent iniţiat de un grup de tineri boemi refugiaţi în Elveţia în anii Primului Război Mondial. Se „naşte" în februarie 1916, în „Cabaretul Voltaire" din Zrich şi se remarcă prin manifestări de teribilism anarhic, recitaluri absurde de anti-poezie, expoziţii de colaje, farse scandaloase menite să ultragieze gândirea comună. Sufletul mişcării a fost poetul român Tristan Tzara. *„Cuvântul* dada *l-am găsit din întâmplare în dicţionarul* Larousse, va mărturisi el. *Dada s-a născut dintr-o revoltă care era pe atunci comună tuturor tinerilor, o revoltă care cerea o adeziune completă a individului la necesităţile naturii sale, fără referiri la istorie, logică, morală comună, Onoare, Patrie, Familie, Artă, Religie, Libertate, Frăţie şi atâtea alte noţiuni corespunzătoare unor necesităţi umane, din care însă nu mai subzistau decât nişte convenţii scheletice, pentru că fuseseră golite de conţinutul lor iniţial."* Printre adepţi se numără André Breton, Paul Éluard şi Louis Aragon, care ulterior vor migra spre suprarealism. Mişcarea se destramă spre sfârşitul anului 1922.

Expresionism – apare în Germania, prin 1910, şi se manifestă în literatură, cinematografie, arte plastice. Artiştii expresionişti considerau că *„este necesar să extragă din viaţă inspiraţia creatoare* şi că *opera de artă se naşte din transpunerea totală şi puternică a ideii personale în lucrare"*. Între iniţiatori se numără pictorii Ernst Ludwig Kirchner şi Emil Nolde, cărora li se vor alătura Edward Munch, James Ensor, Georges Rouault ş.a. Literatura expresionistă sondează subconştientul şi se remarcă prin patos şi interes pentru latura tainică, obscură a lumii. Scriitori importanţi: poeţii austrieci Gottfried Benn şi Georg Trakl, dramaturgul suedez August Strindberg. Influenţe expresioniste

se întâlnesc şi în romanele lui Franz Kafka. Cel mai important scriitor expresionist român a fost Lucian Blaga.

Fauvism (din *fr.* fauve, *fiară*) – se manifestă în pictură şi se remarcă prin violenţă coloristică şi stilizare. Reprezentanţi: Henri Matisse, Andr Derain şi Raoul Dufy.

Futurism (de la *it.* il futuro, *viitorul*) – mişcare literară iniţiată în anul 1909, când poetul italianul F. T. Marinetti publică primul manifest futurist în care exaltă epoca modernă, energia, vitalismul. *Un automobil de curse* – afirma el – *e mai frumos decât* ***Victoria din Samotrace***. Mişcarea futuristă se va manifesta şi în artele plastice şi cinematografie.

Suprarealism – termenul, folosit întâia oară de poetul francez Guillaume Apollinaire, este format din *supra* şi *realitate* (fr. *surralisme*) şi denumeşte o mişcare literar-artistică ale cărei prime manifestări datează de la începutul anilor '20. Tineri poeţi precum Andr Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, încurajaţi de nonconformismul *dadaismului*, dar şi de personalitatea unor mari revoltaţi ai literaturii moderne precum Rimbaud, Lautramont şi Alfred Jarry, se grupează iniţial în jurul revistei *Littrature* şi organizează spectacole-provocări la Paris. Ulterior, li se vor alătura pictorii René Magritte, Salvador Dali, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, regizorul Luis Buñuel. Odată cu ruptura de mişcarea dadaistă şi sub influenţa psihanalizei lui Freud, suprarealiştii vor deveni interesaţi de subconştient, de vis, pe care le opun formelor artistice „sclerozate", instituţionalizate ale culturii. În anul 1924, Breton publică primul ***Manifest al suprarealismului***, curent definit ca *„automatism psihic pur, prin care ... propunem să exprimăm fie verbal, fie în scris, fie în orice alt chip, funcţionarea reală a gân...* În România, suprarealismul este promovat cu precădere de artiştii grupaţi în jurul revistelor *Punct, Urmuz, Alge, unu*: Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Stephan ...ll, Geo Bogza ş.a. Pe plan artistic, suprarealismul propune, în literatură, o tehnică a surprizei prin spargerea universului imagistic şi metaforic, „hazard obiectiv", „de... metodic", exploatarea fenomenelor onirice, „scriere automată", iar în pictură, prin Salvador Dali, metoda „paranoia-critică". Mişcarea a continuat şi după al Doilea Război Mondial, iar, prin Gellu Naum, cel puţin, s-a prelungit până în zilele noastre.

II. Prezentare generală

Scurt istoric (reviste, grupări şi artişti români)

În accepţie estetică, avangarda este o mişcare artistică specifică primelor decenii ale secolului XX, care îşi propune să impună noi structuri artistice în dauna celor tradiţionale, considerate depăşite. *„Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură* – afirma Eugen Ionescu într-un ***Discurs despre avangardă*** – *în timp ce majoritatea scriitorilor, a artiştilor, a gânditorilor îşi închipuie că sunt ai vremii lor, autorul avangardă e conştient că este împotriva timpului său."*

• Între precursorii mişcării europene de avangardă se numără poetul francez Lautramont, autorul, în anul 1869, al unui insolit şi „scandalos" poem, ***Cântecele lui Maldoror***, şi dramaturgul Alfred Jarry, scriitorul afiliat într-o oarecare măsură mişcării

simboliste de la sfârşitul veacului, autorul unei tetralogii, ***Ubu rege***, ***Ubu încornorat***, ***Ubu înlănţuit*** şi ***Ubu pe colină***, în care artiştii de avangardă, mai cu seamă suprarealiştii, vor vedea un precursor.

• În 1922, Urmuz publică primele proze, la insistenţele lui Tudor Arghezi.

• Apare la Bucureşti prima revistă de avangardă din România, *Contimporanul* (1922–1932), condusă de Ion Vinea şi unde pictorul Marcel Iancu se ocupa de prezentarea artistică. Ea a promovat iniţial un „dadaism constructiv" mai moderat în manifestări decât al „colegilor" săi europeni, în ciuda violenţei unui ***Manifest activist către tinerime***, scris de Ion Vinea în 1924 (*„Jos arta, căci s-a prostituat! Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă; Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve..."*) şi care a fost întâia manifestare programatică a noii grupări. În general, constructivismul declarat al unor colaboratori, între care cei mai cunoscuţi au fost Tristan Tzara, Stephan Roll şi Ilarie Voronca, se suprapune peste influenţe futuriste, cubiste şi expresioniste. Ideile dominante au fost negarea ideii de literatură şi a oricăror constrângeri formale, proclamarea subiectivităţii absolute a artistului, plasată în opoziţie cu academismul anchilozat, dinamismul. Lirismul, interiorizarea, atât de apreciate de poeţii romantici şi simbolişti sunt abolite în numele libertăţii absolute de creaţie care permite orice abatere, atât de la estetica tradiţională, cât şi de la normele gramaticale sau ale punctuaţiei.

• Înrudite ca orientare, dar cu o viaţă mult mai scurtă decât a *Contimporanului* au fost revistele *75 HP* (număr unic la 1 octombrie 1924) şi *Punct* (1924–1925), având-i între colaboratori pe Ion Vinea, F. Brunea-Fox, Mihail Cosma, Ilarie Voronca şi Marcel Iancu.

• *Integral* (1925–1927) apare sub redacţia lui F. Brunea-Fox şi îi are colaboratori pe Ion Călugărul, Ilarie Voronca, pictorul M.H. Maxy ş.a. Prin paginile ei se fac auzite în România primele ecouri ale suprarealismului.

• *unu* (1928–1932), condusă de Saşa Pană, este cu siguranţă cea mai „zgomotoasă" dintre revistele de avangardă româneşti. Între colaboratori s-au numărat Geo Bogza, Victor Brauner, Ion Vinea ş.a., dar idolii grupării au fost Urmuz şi Tristan Tzara, ale căror texte au fost strânse pentru întâia oară în două plachete, imprimate într-un tiraj limitat la editura omonimă. Orientarea revistei este apropiată de linia suprarealismului, cu tot ceea ce presupune acesta: supremaţia visului, imaginaţia, *eliberarea expresiei umane de sub toate formele rigide*, dicteul automat.

• Alte reviste ale momentului: *Urmuz* (1928), sub direcţia lui Geo Bogza, *XX – literatură europeană* (1928–1929), *Alge* (1930–1931), *Viaţa imediată* (1933).

• La începutul anilor '30 în U.R.S.S. mai întâi, apoi în Germania hitleristă, arta de avangardă va fi interzisă, fiind considerată fie „nepartinică", fie „degenerată". Operele de artă moderne sunt scoase din muzeele germane, unele sunt distruse, altele, vândute unor colecţionari din S.U.A.

• Un al doilea val al avangardei, mai cu seamă în direcţia suprarealismului, se va manifesta imediat după 1945, atât în România, prin poeţi precum Gellu Naum, Virgil Teodorescu sau Paul Păun, cât şi în restul Europei şi în America de Nord unde, în timpul războiului se refugiaseră numeroşi artişti europeni. Ultima manifestare importantă a avangardei a fost Expoziţia internaţională a suprealismului de la Paris, din anul 1947.

Trăsături definitorii

• **Negaţia** este principala trăsătură a artei de avangardă, acţiunea ei fiind, iniţial, una distructivă. Afirmaţii precum *„Jos cu poeţii, jos zidurile..."*; *„Jos arta..."*; *„Huooooooo..."*; *„S-au făcut totdeauna greşeli, dar cele mai mari greşeli sunt poemele care s-au scris..."* nu sunt numai simple teribilisme, manifestări ale unui nihilism anarhic, ci declaraţii programatice. Negaţia tinde să depăşească totuşi adesea teritoriul esteticului şi să devină un adevărat stil de viaţă, nonconformist, voit şocant.

• **Spiritul ludic** a fost o formă mai puţin agresivă, dar tot atât de eficace a negaţiei.

• **Mobilitatea, teama de formulă** ca expresie a nemişcării sunt alte trăsături ale avangardei. Artiştii se împotrivesc „clasicizării", „refuză capodopera", „exaltă insuccesul", tocmai pentru că neagă tradiţia care tinde să se eternizeze prin intermediul capodoperei.

• Avangarda înseamnă **ruptură** totală de trecut, **experiment**. Odată depăşită însă faza iconoclastă, pe terenul astfel eliberat vor apărea noi forme literare, ca semne ale unei noi sensibilităţi pe care se va sprijini, de altfel, în bună măsură arta modernă. *„Vasali visului trândav, ne trebuie suzeranitate. Moleşiţi de beatitudini şi autocompasiuni romantice. Ne vrem de beton armat."* – aceasta este dorinţa artiştilor de avangardă, exprimată într-un *manifest* al revistei *Integral*.

• Mişcarea se manifestă **simultan** pe întreg tărâmul artei (literatură, arte plastice, muzică, cinematografie, arhitectură etc.), astfel încât este dificil de trasat o linie precisă de demarcaţie între diversele ei forme de manifestare.

III. Competenţa de evaluat

• Interpretarea textelor studiate prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *orientări avangardiste*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentaţie (trei – patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

MODERNISMUL

George Bacovia

I. Delimitări contextuale şi terminologice

George Bacovia – Universul poetic

Universul poetic bacovian are la bază câteva motive specifice liricii simboliste.

Este vorba, în primul rând, de **motivul singurătăţii**, preluat din romantism. Numai că, la Bacovia, solitudinea devine un sentiment sumbru, apăsător, asociat cu spaţiul camerei (**izolarea**) sau cu spaţii exterioare: parcul, străzile sau oraşul de provincie. În mulţime, eul poetic bacovian se simte înstrăinat, inadaptat, fără putinţă de comunicare cu ceilalţi, rătăceşte fără sens, cu gesturi absurde. Sentimentul **inadaptării** produce **înstrăinarea** şi **dorinţa de evadare**. Motivul solitudinii apăsătoare este elementul de recurenţă în volumul de debut, din 1916: ***Plumb***.

Volumul ***Scântei galbene*** (1926) aduce în discuţie importanţa cromaticii în lirica bacoviană. Într-un interviu din 1929, în revista ***Viaţa literară***, poetul declară: *„Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdei... În plumb văd culoarea galbenă. Compuşii lui dau un precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare. După violet şi alb am evoluat spre galben... Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben* [...] *Altădată, în* ***Plumb****, pe lângă impresia colorată, mai simţeam alta statică, de greutate. Plumbul apasă cel mai greu pe om... Cât priveşte despre mine am fost şi rămân un poet al decadenţei."*

Gama de culori este restrânsă în poezia lui Bacovia, centrată pe câteva motive tipic simboliste: **urâtul**, **plictisul**, **tristeţea**, **monotonia**. Esenţial sugestivă, **culoarea**, în loc să reliefeze obiectul, dimpotrivă, estompează conturul, îl dizolvă, într-un fluid unic, în stare să impună o anumită stare de spirit. Culorile, ca şi instrumentele muzicale, au rolul de a sugera o stare sufletească. Astfel, **melancolia gravă** este sugerată de vioară şi clavir, în timp ce sentimentul de **monotonie** este dat de culoarea violet, de armonică şi fanfară. Violetul indică, de asemenea, un **doliu cosmic**. Nevroza este sugerată de verde crud, roz şi albastru, muzical ea fiind susţinută de violină şi de flaut. Galbenul sugerează, aşa cum însuşi poetul declară, **depresia**. Culorile intense, strălucitoare, cu scăpărări preţioase ca aurul relevă **o stare crepusculară**. Albul statuilor pe care se lasă un apus de soare măreţ relevă o stare crepusculară. Negrul, limita cromatică, suscită **limita depresivă**, ca în poezia cu acest titlu.

Lumea oraşului, a târgului de provincie, se constituie într-un motiv de largă recurenţă în lirica bacoviană. Abatorul, pieţele pustii, parcurile sărăcăcioase reprezintă elemente ale universului citadin care provoacă spaimă existenţială şi, în acelaşi timp,

constituie fundalul pe care sunt proiectate ipostazele umane specifice poeziei bacoviene: copii şi fecioare tuberculoase, o palidă muncitoare, poetul rătăcind fără sens şi făcând gesturi absurde. O imagine concludentă a spaţiului urban este prezentă în ***Amurg violet***. Decorul este aici de o artificialitate intens studiată. Punctul central este cromatica atipică (violet), disipată în atmosferă (amurg) şi în tot spaţiul: *„Oraşul tot e violet."*

Cadrul natural este trist şi dezolant în lirica bacoviană. Ploaia şi ninsoarea au rezonanţă în sufletul omului, aducând **monotonie**, **nevroză**, **chin** şi **frig lăuntric**.

Toamna, anotimpul mohorât al ploilor interminabile, pustieşte sufletul şi amorţeşte simţurile ca în poezia ***Nervi de toamnă***. **Iarna** este infernală, domină întreaga lume şi aduce cu sine pierderea oricărei speranţe, a oricărei iluzii din sufletul poetului, precum în poezia ***Din vremuri***. **Primăvara** nu reprezintă pentru eul liric bacovian un motiv de bucurie, ci dimpotrivă, un anotimp al nevrozelor, ca în ***Nervi de primăvară*** sau ***Note de primăvară***. Căldura infernală a **verii** creează o atmosferă în care cadavrele se descompun, ca în poezia ***Cuptor***. În mijlocul acestui peisaj dezolant, poetul rătăceşte singur, înstrăinat de ceilalţi, fără putinţa de a comunica cu lumea din jur, **motivul singurătăţii** asociindu-se cu **izolarea**, **înstrăinarea**, **imposibilitatea comunicării**.

Iubirea apare în poeziile lui Bacovia într-un mod total diferit de lirica romantică. Femeia constituie un refugiu, casa ei reprezintă un loc de adăpost, compasiune şi ocrotire, un loc unde asprimile bolii şi ale mizeriei umane sunt alinate cu forme de atenţie elementară, precum un ceai sau un foc bine nutrit, ca în poezia ***Decembre***.

Moartea apare la Bacovia ca o senzaţie de anihilare a întregii existenţe, de dezagregare a materiei şi a fiinţei (*„sfârşitul continuu bacovian"*). Moartea provoacă rareori panică. Ea este de obicei dorită şi aşteptată ca un remediu al bolii existenţiale de care suferă poetul.

Volumele ***Cu voi*** (1930) şi ***Comedii în fond*** (1936) continuă să zugrăvească viziunea de infern, lumea absurdă şi halucinantă, prezente şi în volumele anterioare, ***Plumb*** şi ***Scântei galbene***. G. Călinescu vorbeşte de un anume *manierism* existent în volumul ***Comedii în fond***.

Ultimul volum, ***Stanţe burgheze*** (1946), cultivă cotidianul, biograficul, stereotipia actelor umane, vocabularul prozaic, ironia discretă. Fără a schimba temele şi motivele liricii bacoviene, denotă un autor exigent cu sine, a cărui operă lirică nu impresionează prin cantitate, ci prin virtuozitatea ei.

Simbolismul bacovian se realizează printr-o retorică specifică, marcată de stilizare, cu un lexic restrâns, în care cuvintele-cheie transformate în motive literare devin elemente definitorii ale universului său poetic. Treptat lirismul bacovian alunecă spre expresionism.

Dacă în primele două volume, poetul reia obsesiv, cu insistenţă şi luciditate, limbajul, motivele şi imaginarul simbolist, recurenţa având ca efect monotonia, artificialitatea şi uzura formelor, în următoarele volume *„tinde către o individualizare a impresiilor, în contrast cu stilizările observate mai înainte. Tendinţa de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raţionalizate este depăşită acum. Poetul doreşte să noteze senzaţia sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă"*[1].

[1] Tudor Vianu, art. ***Bacovia în ediţie definitivă***, 1946.

Din lumea bacoviană nu se poate fugi, este o lume închisă, fără iluzia unei transcendențe salvatoare, sensul existenței fiind vidul, nimicul. Traseul discursului liric bacovian, de la simbolismul manierist la tranzitivitate, este chiar drumul **poeziei moderne**.

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (modernism, simbolism).

Cerințe:

- Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să motivezi apartenența la modernism a unei poezii studiate, scrisă de George Bacovia.
- Scrie un eseu în care să prezinți trăsăturile simboliste ale unei poezii studiate, aparținând lui George Bacovia.

În realizarea eseului, vei avea în vedere:

- explicarea conceptului operațional *simbolism*;
- prezentarea structurii textului poetic ales;
- relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;
- evidențierea specificului limbajului și a expresivității textului poetic.

III. Sugestii de redactare

(1) Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***Plumb*** de George Bacovia.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZA** Poezia simbolistă ***Plumb*** deschide volumul cu același titlu, apărut în 1916, definindu-l în totalitate.
Elemente simboliste	**FORMULAREA ARGUMENTELOR** Textul poetic se înscrie în lirica simbolistă prin: folosirea simbolurilor, tehnica repetițiilor, cromatica și dramatismul trăirii eului liric. Dramatismul este sugerat prin corespondența ce se stabilește între materie și spirit. Textul nu cuprinde niciun termen explicit al angoasei, totul putând fi dedus din descrierea cadrului.
Titlu	**DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR** **Titlul** poeziei este simbolul *plumb*, care sugerează apăsarea, angoasa, greutatea sufocantă, cenușiul existențial, universul monoton, închiderea definitivă a spațiului existențial, fără soluții de ieșire.

Tema

Tema poeziei o constituie condiția poetului într-o societate lipsită de aspirații și artificială. Lumea ostilă și stranie, conturată de câteva pete de culoare este proiecția universului interior, de un tragism asumat cu luciditate.

Structura textului poetic

Textul este **structurat** în două catrene construite pe baza lexemului *plumb*, care este reluat în șase din cele opt versuri ale poeziei. Cele două strofe/ secvențe poetice corespund celor două planuri ale realității: realitatea exterioară, obiectivă, simbolizată de cimitir și de cavou și realitatea interioară, subiectivă, simbolizată de sentimentul iubirii, a cărui invocare se face cu disperare, fiind și el condiționat de natura mediului.

Lirism subiectiv

Lirismul subiectiv este redat la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivității: persoana I a verbelor – *„stam"*, *„am început"* –, persoana I a adjectivului posesiv *„(amorul) meu"*.

Limbaj și expresivitate

Strofa I surprinde elemente ale **cadrului spațial** închis, apăsător, sufocant, în care eul poetic se simte claustrat: un cavou, simbolizând universul interior, și în care mediul înconjurător a căpătat greutatea apăsătoare a plumbului. Elementele decorului funerar sunt: *„sicriele de plumb"*, *„vestmântul funerar"*, *„flori de plumb"*, *„coroanele de plumb"*, artificii funerare de duzină, tipice pentru mica burghezie de provincie. Repetarea epitetului *„de plumb"* are multiple sugestii (cromatică, fizică – de apăsare), insistând asupra existenței mohorâte, anoste, lipsită de transcendență sau de posibilitatea înălțării. Lumea obiectuală, în manifestările ei de gingășie și frumusețe, *florile*, este marcată de împietrire. Vântul este singurul element care sugerează mișcarea, însă produce efecte reci, ale morții: *„Și scârțâiau coroanele de plumb."*

Imaginarul poetic

Cadrul temporal nu este precizat, dar atmosfera macabră poartă sugestia nocturnului.

Procedee artistice

Stofa a II-a debutează sub semnul tragicului existențial, generat de dispariția/ *moartea* afectivității: *„Dormea întors amorul meu de plumb."* Cuvântul *„întors"* constituie misterul poeziei. Este vorba probabil, cum va spune Blaga, de întoarcerea mortului cu fața spre apus. Eul liric își privește sentimentul ca un spectator. *„Aripile de plumb"* presupun un zbor în jos, căderea surdă și grea, moartea. Încercarea de salvare este iluzorie: *„Și-am început să-l strig."*

Elementele naturii primordiale sunt, în poezie, frigul și vântul, care produc disoluția materiei.

Starea de solitudine a eului liric este sugerată de repetarea sintagmei *„stam singur"*, care alături de celelalte simboluri accentuează senzația de pustietate sufletească.

Înstrăinarea, împietrirea, izolarea, solitudinea, privirea în sine ca într-un străin se circumscriu esteticii simboliste.

Nivelurile textului poetic

Nivelul fonetic, elemente de prozodie

La nivel fonetic, cuvântul *plumb* cuprinde o vocală închisă de câte două consoane „grele", ceea ce sugerează o închidere a spațiului. În restul poeziei predomină vocalele *o, i, u*, dând sentimentul golului existențial, al absenței, al vidului lăuntric. Sonorităţile lugubre sunt obținute prin aglomerarea consoanelor dure: *b, p, m, n, s, ş, t, ţ*.

În ceea ce privește prozodia, ***Plumb*** are o construcție riguroasă, care sugerează prezența morții, prin închiderea versurilor cu rimă îmbrățișată, măsură fixă de 10 silabe, iambul alternând cu amfibrahul.

La nivel morfologic, se remarcă prezența verbelor, în marea lor majoritate statice. Timpul imperfect desemnează trecutul nedeterminat, permanența unei stări de angoasă: *dormeau, stam, era, scârțâiau, dormea, atârnau*. Verbele statice la imperfect sunt așezate cu precădere la început de vers, iar acelor verbe cărora nu le este atestată staticitatea în dicționar, li se reduce intensitatea mișcării. Cele două verbe, la perfect compus – *am început* – și, respectiv, la conjunctiv – *să strig* –, sugerează disperarea poetului atunci când constată că universul înconjurător este cuprins de atmosfera sumbră a morții.

Verbul *a fi*, impersonal, apare în două versuri simetrice sintactic.

Versul al treilea din prima strofă se remarcă prin elipsa verbului *a fi* cu sens existențial – *„Și flori de plumb și funerar vestmânt"* –, conturând imaginea statică și sugerând o imagine impresionistă. Adverbul *„adânc"* așezat lângă verbul *„dormeau"* sugerează somnul veșnic, moartea. Apropierea dintre somn și moarte este clasică, atât datorită nemișcării pe care ambele stări o presupun, cât și faptului că ambele constituie o rupere de lumea reală.

La nivel sintactic, textul este structurat pe o serie de propoziții principale, independente, coordonate prin juxtapunere sau copulativ. De asemenea, se remarcă topica inversă, cu subiectul postpus: *„Dormeau adânc sicriele de plumb"*; *„Dormea întors amorul"*.

Repetarea conjuncției copulative *„și"* realizează suprapunerea de imagini pentru a reda aceeași stare.

La nivel lexical, se remarcă prezența cuvintelor din câmpul semantic al *morții*: *sicriu, cavou, funerar, coroană, mort*. Repetarea aceloraşi cuvinte are ca efect monotonia.

La nivel stilistic, se remarcă prezența simbolului central *plumb*, asociat metaforelor – *„flori de plumb"*, *„coroanele de plumb"*, *„aripile de plumb"* – și expresivitatea epitetului din versul – *„Dormea întors amorul meu de plumb"*.

CONCLUZIA

Prin atmosferă, muzicalitate, folosirea sugestiei, a simbolului și a corespondențelor, zugrăvirea stărilor sufletești de angoasă, de spleen, poezia ***Plumb*** se încadrează în estetica simbolistă.

Cum *„simbolismului... îi revine meritul de a fi descoperit și folosit inepuizabilele resurse de polisemie, ambiguitate sau sugestie ale limbajului poetic, transformând așa-numitele probleme de formă în veritabile probleme de conținut ale poeziei"*[2], se poate afirma că aceste coordonate ale conceptului modern de poezie au fost impuse de simbolism.

(2) Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***Lacustră*** de George Bacovia.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZA** Publicată în volumul ***Plumb***, apărut în 1916, poezia ***Lacustră*** aparține esteticii simboliste și este semnificativă pentru universul bacovian.
Titlu	**DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR** **Titlul** poeziei este simbolic. Cu sens denotativ, *lacustra* reprezintă o locuință primitivă, din paleolitic, temporară și nesigură, construită pe apă și susținută de patru piloni. Podul care păstra legătura cu lumea terestră era noaptea tras de la mal pentru a-i proteja pe locatarii casei de pericolul lumii exterioare. Cu sens conotativ, titlul sugerează faptul că eul poetic este supus în permanență pericolului agresiunii din partea lumii exterioare, de care se izolează, devenind în felul acesta un însingurat, un prizonier al propriei lumi.
Tema	**Tema** poeziei reprezintă un nucleu al întregii opere bacoviene: dezagregarea cosmică și regresiunea în haosul primordial amorf, descompunerea spirituală sub efectul ploii, alienarea ființei sub presiunea materiei copleșitoare, descompunerea lentă a sinelui și a materiei.
Structura textului poetic	**La nivel formal**, poezia este alcătuită din patru catrene, dispuse în mod simetric. Construcția ei este circulară. Lumea imaginată ca un cerc închis este redată prin repetiția versurilor: *„De-atâtea nopți aud plouând"*, *„Sunt singur, și mă duce un gând/ Spre locuințele lacustre"*. Simetria strofei inițiale și a celei finale conferă monotonia.

[2] Matei Călinescu, ***Conceptul simbolist de poezie***, în vol. ***Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă***, Ed. Paralela 45, 2002.

Imaginarul poetic

Imaginarul poetic se organizează în jurul a două simboluri: *ploaia* – reprezintă dezagregarea eului, tristețe, monotonie, descompunerea materiei și *lacustra* – simbol al limitării orizontului uman.

Limbaj și expresivitate

Procedee artistice

Strofa întâi exprimă, în mod simbolic, dezagregarea materiei, sub acțiunea unei ploi permanente, plasată în atemporalitate – *„De-atâtea nopți aud plouând."* Percepția unei alunecări în acvatic se face gradat, de la o reacție personală, în regim intim, la înregistrarea unei reacții cosmice – *„Aud materia plângând."* Căderea ploii acționează hipnotic asupra *„somnului"* ființei și a lumii. Astfel, apele din realitatea obiectivă, *„ploaia"*, se contopesc cu apele visului, subconștientul, ambele având proprietatea de a descompune, a dizolva. Apele ploii, conștientul, aduc la suprafață, din vis *„apele profunde"* ale conștiinței, imaginea *„lacustrelor"*. Izolarea poetului este exprimată direct: *„Sunt singur."*

În strofa a doua, este continuată ideea elementului acvatic, prin intermediul unor simboluri precum: *„scânduri ude"*, *„val"*, *„pod"*, *„mal"*. Starea de nevroză, de iritare, provocată în prima strofă de plânsul și dezagregarea materiei, se corelează cu spaima, în strofa a doua, sentimente generate de pericolul iminent: *„În spate mă izbește-un val"*. Reacțiile instinctuale primează, eul fiind redus la contururile acestora: *„Tresar prin somn, și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal"*. Apare motivul somnului purtând sugestia morții, căci somnul bacovian este „un somn întors", care se transformă într-un coșmar.

Strofa a treia amplifică starea de angoasă, de neliniște, de singurătate a poetului, prin regresiunea în *„golul istoric"* al începuturilor lumii. Singurătatea este proiectată în eternitate prin intermediul versului – *„Pe-aceleași vremuri mă găsesc."* Teama de neant produce exasperare, dar și resemnare în izolare.

Dezagregarea se extinde la nivelul întregului univers, *„piloții grei"* ai lumii lăuntrice prăbușindu-se sub acțiunea distrugătoare a apei. Încordarea, întinderea nervilor în mod excesiv preconizează apropierea sfârșitului, cu sugestia motivului biblic al potopului.

Ultima strofă o reia simetric pe prima, în afară de versul al doilea, care se realizează ca o prelungire a primului catren: *„Tot tresărind, tot așteptând."* Accentul cade pe planul subiectiv, trecându-se de la universal la individual. Descompunerea este o acțiune liniară și finită.

Nivelurile textului poetic

Nivelul fonetic; prozodia. Din punct de vedere **fonetic**, frecvența vocalelor *a, o, u* sugerează plânsul universal, tristețea metafizică, ultimele două fiind vocale închise.

Măsura versurilor este de opt silabe, versul este mediu, ritmul iambic. În prima și în ultima strofă, monorima se realizează prin intermediul silabei *-ând*, ceea ce sugerează bocetul, plânsul cosmic al materiei. În celelalte două strofe rimează doar versurile al II-lea și al IV-lea.

La nivel morfologic, se remarcă abundența verbelor la prezent – *aud, sunt, mă duce, dorm, mă izbește, tresar, mi se pare, se întinde, mă găsesc, simt, se prăbușesc* –, ce sugerează permanența stării de dezagregare. Gerunziile: *plouând, plângând, tresărind, așteptând* –, sugerează monotonia, prelungirea la infinit a stării de disperare, tristețea cosmică. Folosirea repetată a verbului *aud*, dă imaginii poetice o dimensiune auditivă; plânsul lăuntric devine plânsul întregului univers.

La nivel lexical, cuvintele din sfera semantică a apei – *plouând, plângând, ude, val, mal* –, se organizează în două câmpuri semantice: *ploaia* și *lacustra*.

La nivel stilistic, se observă prezența rară a metaforei: *„aud materia plângând"*.

CONCLUZIA

Prezența unor motive literare precum: moartea, ploaia, golul, noaptea, plânsul, nevroza, dar și sugestia și expresivitatea limbajului, înscriu această poezie în lirica simbolistă.

Cum *„simbolismului... îi revine meritul de a fi descoperit și folosit inepuizabilele resurse de polisemie, ambiguitate sau sugestie ale limbajului poetic, transformând așa-numitele probleme de formă în veritabile probleme de conținut ale poeziei"*[3], se poate afirma că aceste coordonate ale conceptului modern de poezie au fost impuse de simbolism.

[3] Matei Călinescu, op. cit.

MODERNISMUL
Tudor Arghezi

I. Delimitări contextuale şi terminologie

Tudor Arghezi – Opera poetică

Considerat al doilea mare poet român după Eminescu, Tudor Arghezi creează o operă originală, care a influenţat literatura vremii. Plecând de la aspectele tradiţionale, oferă alternative poetice (idei, atitudini, modalităţi lirice) moderne. Personalitate creatoare controversată, Arghezi realizează o operă apreciată superlativ sau dimpotrivă, revendicată de clasici şi de moderni deopotrivă (Al. George îl numeşte *„un clasic al viitorului"*). Opera sa impresionează prin varietate şi inovaţie.

Universul liricii argheziene:

- poezia filozofică (de tip reflexiv):
  - artă poetică – ***Testament***, ***Rugă de seară***, ***Portret*** (în vol. *Cuvinte potrivite*, publicat în 1927), poezia ***Flori de mucigai*** din volumul omonim, poezia ***Epigraf*** (în vol. ***Alte cuvinte potrivite***, 1940) etc.; se observă constanta preocupare argheziană pentru exprimarea concepţiei despre poezie şi despre rolul poetului;
  - în căutarea lui Dumnezeu, „între credinţă şi tăgadă" – ***Psalmii***;
  - atitudinea faţă de moarte – ***Duhovnicească***, ***De-a v-aţi ascuns***, ***De ce-aş fi trist?*** (în vol. ***Cuvinte potrivite***, 1927);
  - lirica sociogonică – vol. ***Cântare omului*** (1956);
- poezia socială:
  - estetica urâtului – ***Flori de mucigai*** (1931)
  - revolta socială, universul ţărănesc – ***1907 – Peizaje*** (1955), poezii din vol. ***Cuvinte potrivite***;
- poezia de dragoste – două atitudini:
  - reticenţă şi amânare a clipei de iubire – poezii din vol. ***Cuvinte potrivite***;
  - împlinirea erotică de tip casnic – poezii din vol. ***Cărticică de seară*** (1935);
- poezia jocului, *„a boabei şi a fărâmei"*:
  - poezii din: vol. ***Cărticică de seară***, ***Buruieni*** (ciclu din vol. ***Hore***, 1939), vol. ***Mărţişoare*** (1936), vol. ***Prisaca*** (1954).

Particularităţi ale modernismului prezente în opera poetică argheziană

- Poezia este expresia unei conştiinţe frământate, aflate în perpetuă căutare, oscilând între stări contradictorii sau incompatibile.
- Tentaţia absolutului (în ***Psalmi***).
- Existenţa unor *„categorii negative"*[1] privind viziunea asupra lumii: *estetica urâtului şi creştinismul în ruină*.
- Încălcarea convenţiilor şi a regulilor.
- Libertatea absolută a inspiraţiei; poezia poate transfigura artistic aspecte ale realităţii altădată respinse. Arghezi impune *estetica urâtului* în literatura română (cultivă grotescul, trivialul, atrocele, monstruosul, alături de graţios, tonalităţile sumbre, tragice şi optimismul, încrederea în capacităţile umane). Lumea marginalizată a hoţilor sau a criminalilor din ***Flori de mucigai*** ascunde un mesaj optimist: mizeria sau păcatul nu distrug fondul de umanitate existent în acest univers.
- Înfăţişează, pentru prima dată în poezia română, împlinirea prin iubirea de tip casnic şi ipostaza femeii-soţie.
- Caracteristicile limbajului poetic: ambiguitate, expresivitate.
- Magia limbajului şi forţa sa de sugestie se realizează prin schimbări esenţiale la nivelul lexical şi sintactic – *„Materialul lexical curent îmbracă semnificaţii neobişnuite."*[2]
- Limbajul şocant aduce neaşteptate asocieri lexicale de termeni argotici, religioşi, arhaisme, neologisme, expresii populare, cuvinte banale, acumularea de cuvinte nepoetice, care dobândesc valenţe estetice. Jocul cuvintelor redă jocul ideilor, iar poezia este, pentru Arghezi, *„esenţă de cuvinte"* extrasă din limbajul comun. Rolul poetului este de a „potrivi" cuvintele: *„nicio jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe"* şi de a corporaliza ideile. Materialitatea imaginilor artistice conferă forţa de sugestie a ideii.
- Sparge tiparele topice şi sintactice; *„sintaxa se dezarticulează"*[3]; se creează un nou limbaj poetic.
- Fantezia metaforică, asocierile semantice inedite conferă forţa de transfigurare a realităţii; se cultivă epitetul rar, oximoronul, iar metafora *„provoacă o contaminare de lucruri obiectiv şi logic incompatibile"*[4].
- Înnoiri prozodice (cultivarea versului liber sau combinarea diversă a unor elemente ale prozodiei clasice).

Specia literară – Arta poetică

(vezi capitolul despre Lucian Blaga)

Specia literară – Psalmul

Psalmul:

- specie a liricii religioase, în care se preamăreşte divinitatea; imn de slavă, de mulţumire, adresat divinităţii; primii psalmi apar în ***Vechiul Testament***, fiind atribuiţi regelui David (151);

---

[1] Hugo Friedrich, ***Structura liricii moderne***, Bucureşti, Ed. Univers, 1998.
[2,3,4] Hugo Friedrich, op. cit.

• în literatura laică, specie a poeziei filozofice, în care sunt exprimate dilemele existențiale.

Despre *Psalmii* arghezieni:

Cei 16 ***Psalmi*** sunt răspândiți în întreaga operă poetică, 9 fiind cuprinși în vol. ***Cuvinte potrivite***, iar ceilalți, câte unul, în alte volume, ceea ce demonstrează permanența cultivării unei specii și a frământărilor căutării, a problematicii filozofice.

Accepțiuni ale dumnezeirii, în ***Psalmi*** (după Eugen Simion):

• religioasă (panteism de sorginte populară);

• gnoseologică (divinitatea se confundă cu adevărul absolut ca țintă supremă a ființei umane);

• etică (*„voia de bine, frumos și adevăr"*);

• estetică (*„Ești visul meu, din toate, cel frumos"*).

Psalmul poetic interbelic este creat de o conștiință problematizantă, iar stările contradictorii ale psalmistului exprimă situația dramatică a condiției umane, căutarea dialogului cu Dumnezeu într-o lume desacralizată. Primii 9 psalmi au fost creați în perioada 1923–1927 și integrați volumului ***Cuvinte potrivite***. Ov.S. Crohmălniceanu[5] arată influența teologiei dialectice, teologie apofatică, în centrul căreia se situează *Deus absconditus*, imaginea divinității imposibil de cunoscut prin categoriile afirmative, ireductibilă la dimensiunile și calitățile umane, care se arată credincioșilor doar prin intermedii. La Arghezi, se poate vorbi însă despre teologia catafatică, aplicată atributelor revelate ale lui Dumnezeu, epifaniilor. În jurul lui Dumnezeu este un cerc de tăcere, iar a-L găsi înseamnă a-L căuta neîncetat. De aceea însăși cunoașterea poetică devine cunoașterea purificatoare. Neputincios să atingă absolutul, sufletul se bucură că trăiește *„neliniștita patimă cerească"*.

II. Competențe de evaluat

• Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (poezia interbelică, modernismul).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerințe posibile:

(1) Scrie un eseu în care să demonstrezi specificul artei poetice argheziene, prin referire la o poezie studiată.

(2) Scrie un eseu în care să demonstrezi apartenența unui psalm arghezian la poezia modernă.

(3) Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Tudor Arghezi aparține modernismului.

[5] Ov.S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, II, București, Ed. Minerva, 1972.

III. Sugestii de redactare

(1) Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***Testament*** de Tudor Arghezi.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
	FORMULAREA IPOTEZEI
Context	***Testament*** de Tudor Arghezi face parte din seria **artelor poetice moderne** ale literaturii române din perioada interbelică, alături de ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga și ***Joc secund*** de Ion Barbu. Poezia este așezată în fruntea primului volum arghezian, ***Cuvinte potrivite*** (1927), și are rol de **program** (manifest) **literar**, realizat însă cu mijloace poetice.
	ENUNȚAREA ARGUMENTELOR
Arta poetică	Este o **artă poetică**, deoarece autorul își exprimă propriile convingeri despre arta literară, despre menirea literaturii, despre rolul artistului în societate. Este o **artă poetică modernă**, pentru că în cadrul ei apare o triplă problematică, specifică liricii moderne: transfigurarea socialului în estetic, estetica urâtului, raportul dintre inspirație și tehnica poetică. Se poate vorbi despre o permanență a preocupării argheziene de a formula crezul poetic, ***Testament*** fiind prima dintre artele poetice publicate în diferite volume: ***Flori de mucigai***, ***Epigraf***, ***Frunze pierdute*** etc.
	DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR
Structura textului poetic	**Tema** poeziei o reprezintă creația literară în ipostaza de meșteșug, creație lăsată ca moștenire unui fiu spiritual.
Tema	Textul poetic este conceput ca un monolog adresat de tată unui fiu spiritual căruia îi este lăsată drept unică moștenire „cartea", metonimie care desemnează opera literară. Discursul liric având un caracter adresat, **lirismul subiectiv** se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct și, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivității: pronumele personale, adjectivele posesive, verbele la persoana I și a II-a singular, alternând spre diferențiere cu persoana a III-a, topica afectivă (inversiuni și dislocări sintactice). În poezie, eul liric apare în mai multe ipostaze: *eu/ noi, eu/ tatăl – fiul* (în dialogul imaginar inițial), *„de la străbunii mei până la tine"* (în relația „străbunii" – eu – tu), *Robul – Domnul* (în finalul poeziei).
Comunicarea în textul poetic	

Elemente de compoziție

Titlul

Titlul poeziei are o dublă accepție: una denotativă și alta conotativă. În sens propriu (denotativ), cuvântul-titlu desemnează un act juridic întocmit de o persoană prin care aceasta își exprimă dorințele ce urmează a-i fi îndeplinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu transmiterea averii sale. Aceasta este însă accepția laică a termenului. În accepție religioasă, cuvântul face trimitere la cele două mari părți ale ***Bibliei***, ***Vechiul Testament*** și ***Noul Testament***, în care sunt concentrate învățăturile profeților și apostolilor adresate omenirii. Din această accepție religioasă derivă și sensul conotativ al termenului pe care îl întâlnim în poezie. Astfel creația argheziană devine o moștenire spirituală adresată urmașilor-cititori sau viitorilor truditori ai condeiului.

Organizarea discursului liric

Textul poetic este structurat în șase strofe cu număr inegal de versuri, încălcarea regulilor prozodice fiind o particularitate a modernismului. Discursul liric este organizat sub forma unui monolog adresat/ dialog imaginar între *tată* și *fiu*, între *străbuni* și *urmași*, între *rob* și *Domn*, tot atâtea ipostaze ale eului liric.

Elemente de recurență

Metafora *„carte"* are un loc central în această artă poetică, fiind un **element de recurență**. Termenul *„carte"* are rol în organizarea materialului poetic și semnifică, pe rând, în succesiunea secvențelor poetice: realizarea ideii poetice a acumulărilor spirituale; poezia este rezultatul trudei, *„treaptă"*, punct de legătură între predecesori și urmași, valoare spirituală, rezultat al sublimării experienței înaintașilor – *„hrisovul cel dintâi"*; *„cuvinte potrivite"*; *„Slova de foc și slova făurită/ Împerecheate-n carte se mărită"* (definiție metaforică a poeziei, în egală măsură har și meșteșug); *„Robul a scris-o, Domnul o citește"* (relația autor – cititor).

Preocuparea pentru lămurirea diferitelor ipostaze și aspecte ale conceptului *poezie* (*„carte"*) se concretizează în diversitatea metaforelor asociate acestuia în ansamblul discursului liric: *cuvinte potrivite, leagăne, versuri și icoane, muguri și coroane, miere, cenușa morților din vatră, hotar înalt, o singură vioară, biciul răbdat, ciorchin de negi, slova de foc și slova făurită.*

***„Cartea"*/ creația poetică și poetul/ creatorul/ „eu"** se află în strânsă legătură, verbele la persoana I singular având drept rol definirea metaforică a actului de creație poetică, a **rolului poetului**: *am ivit, am prefăcut, făcui, am luat, am pus, am făcut, grămădii, iscat-am.* Concretețea sensului verbelor redă truda unui meșteșugar dotat cu talent și plasticizează sensul abstract al actului creator în plan spiritual. Determinantele verbale (pronume, substantive) sunt în general la genul feminin, desemnând produsul: poezia (*„domnița"*) și *„cartea"*.

Relații de opoziție

Organizarea materialului poetic se realizează și prin seria **relațiilor de opoziție** în care intră *„cartea"* sau ipostaze ale sale:

- *„Ca să schimbăm acum întâia oară / Sapa-n condei și brazda-n călimară"* (instrumentele muncii țărănești și ale muncii intelectuale);
- izvoarele creației poetice și poezia însăși sunt redate prin metafore/ sintagme poetice dispuse în serii opuse: *„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite"*; *„Făcui din zdrențe muguri și coroane"*; *„Veninul strâns l-am preschimbat în miere"*, *cenușa morților – Dumnezeu de piatră*;
- *„Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumusețí și prețuri noi"*;
- *„Slova de foc și slova făurită/ Împerecheate-n carte se mărită"*

(definiție metaforică a poeziei, în egală măsură har și meșteșug);

- *„Robul a scris-o, Domnul o citește"* (relația autor – cititor).

Incipit

Incipitul, conceput ca o adresare directă a eului liric către un fiu spiritual, conține ideea moștenirii spirituale, *„un nume adunat pe-o carte"*, care devine simbol al identității obținute prin cuvânt. Condiția poetului este concentrată în versul: *„decât un nume adunat pe-o carte"*, iar poezia apare ca *bun* spiritual și peren – *„Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte..."*

Imaginar poetic – figuri de stil

Metafora *„seara răzvrătită"* face trimitere la trecutul zbuciumat al strămoșilor, care se leagă de generațiile viitoare, prin *„carte"*, creația poetică, treaptă a prezentului: *„În seara răzvrătită care vine/ De la străbunii mei până la tine"*. Enumerația *„râpi și gropi adânci"*, ca și versul următor *„Suite de bătrânii mei pe brânci"*, sugerează drumul dificil al cunoașterii și al acumulărilor străbătut de înaintași.

Formula de adresare, vocativul *„fiule"*, desemnează un potențial cititor, poetul identificându-se, în mod simbolic, cu un tată, cu un mentor al generațiilor viitoare. De asemenea, poetul se înfățișează ca o verigă în lanțul temporal al generațiilor, cărora, începând cu fiul evocat în poem, le transmite moștenirea, opera literară. Cartea este *„o treaptă"* în desăvârșirea cunoașterii.

În **strofa a doua**, *„cartea"*, creația elaborată cu trudă de poet, este numită *„hrisovul vostru cel dintâi"*, cartea de căpătâi a urmașilor. *„Cartea"* – *„hrisov"* are pentru generațiile viitoare valoarea unui document fundamental, asemeni Bibliei sau unei mărturii istorice, un document al existenței și al suferinței strămoșilor: *„Al robilor cu saricile pline/ De oseminte vărsate-n mine."*

Ideea centrală din **cea de-a treia strofă** este transformarea poeziei într-o lume obiectuală. Astfel *„sapa"*, unealtă folosită

pentru a lucra pământul, devine *„condei"*, unealtă de scris, iar *„brazda"* devine *„călimară"*, munca poetului fiind numai ca material întrebuințat altfel decât a înaintașilor lui țărani; asupra cuvintelor el aplică aceeași trudă transformatoare prin care plugarii supuneau pământul. Poetul este, prin urmare, un născocitor, care transformă *„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite"*, în *„cuvinte potrivite"*, metaforă ce desemnează poezia ca meșteșug, ca trudă, și nu ca inspirație divină. Efortul poetic presupune însă un timp îndelungat, necesar transfigurării artistice și trudei asupra cuvintelor, sugerat prin paralelismul dintre munca fizică (*„Sudoarea muncii sutelor de ani"*) și aceea spirituală (*„frământate mii de săptămâni"*). În viziunea lui Arghezi, prin artă, cuvintele se metamorfozează, păstrându-și însă forța expresivă, idee exprimată prin oximoronul din versurile: *„Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere."*

Comentarea unor imagini artistice

Strofa a patra debutează cu o confesiune lirică: *„Am luat ocara și torcând ușure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure."* Poetul poate face ca versurile lui să exprime imagini sensibile, dar și să stigmatizeze răul din jur (*„să înjure"*), arta având funcție cathartică și, în același timp, moralizatoare. Prin intermediul poeziei, trecutul se sacralizează, devine îndreptar moral, iar opera literară capătă valoare justițiară: *„Am luat cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră, / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, / Păzind în piscul datoriei tale."*

În **strofa a cincea** apare ideea transfigurării socialului în estetic prin faptul că durerea, revolta socială sunt concentrate în poezie, simbolizată prin „vioară", instrument mult mai reprezentativ pentru universul țărănesc decât clasica liră: *„Durerea noastră surdă și amară/ O grămădii pe-o singură vioară, / Pe care ascultând-o a jucat/ Stăpânul ca un țap înjunghiat."*

Arghezi introduce în literatura română **estetica urâtului**, concept pe care îl preia de la scriitorul francez Charles Baudelaire. Prin unicul său volum de poezie, ***Florile răului***, Baudelaire lărgește conceptul de frumos, integrându-i înțelegerea răului, a urâtului. Arghezi, la rândul lui, consideră că orice aspect al realității, indiferent că este frumos sau urât, sublim sau grotesc, poate constitui material poetic: *„Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi."* Prin versurile sale, Arghezi este un poet modern, potrivit opiniei lui Hugo Friedrich, care afirma în cartea ***Structura liricii moderne***, capitolul ***Estetica urâtului***, referitor la poetica baudelaireiană: *„diformul produce surpriza, iar acesta declanșează «atacul neașteptat.» Mai violent decât până acum, anormalitatea se anunță ca principiu al poeziei moderne, odată cu una din cauzele ei: iritarea împotriva banalului și tradiționalului care, în ochii lui*

Baudelaire, sunt conținute și în frumusețea stilului mai vechi. Noua «frumusețe», care poate coincide cu urâtul, își dobândește neliniștea prin includerea banalului – odată cu deformarea în bizar – și prin «împletirea oribilului cu bufonescul»."

De asemenea, pentru Arghezi, poezia reprezintă și un mijloc de răzbunare a suferinței înaintașilor: *„Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte/ Și izbăvește-ncet pedepsitor/ Odrasla vie-a crimei tuturor."*

Ultima strofă evidențiază faptul că muza, arta contemplativă, *„Domnița"*, „pierde" în favoarea meșteșugului poetic: *„Întinsă leneșă pe canapea,/ Domnița suferă în cartea mea."*

Poezia este atât rezultatul inspirației, al harului divin, *„slova de foc"*, cât și rezultatul meșteșugului, al trudei poetice, *„slova făurită"*: *„Slova de foc și slova făurită/ Împărechiate-n carte se mărită/ Ca fierul cald îmbrățișat în clește."*

Condiția poetului este redată în versul *„Robul a scris-o, Domnul o citește"*; artistul este un *„rob"*, un truditor al condeiului și se află în slujba cititorului, *„Domnul"*.

Nivelurile textului poetic – Elemente înnoitoare ale limbajului poetic

Elemente înnoitoare ale limbajului poetic pot fi relevate la fiecare nivel al textului poetic:

Nivelul lexico-semantic

La **nivel lexico-semantic** se observă **acumularea de cuvinte nepoetice**, care dobândesc valențe estetice, potrivit **esteticii urâtului** (de exemplu: *„bube, mucegaiuri și noroi"*, *„ciorchin de negi"*). Ineditul limbajului arghezian provine din **valorificarea diferitelor straturi lexicale în asocieri surprinzătoare**: arhaisme (*hrisov*), regionalisme (*grămădii*), cuvinte și expresii populare (*gropi, râpi, pe brânci, plăvani, vite, zdrențe*), termeni religioși (*cu credință, icoane, Dumnezeu, izbăvește*), neologisme (*obscur*). **Seriile antonimice**: *„când să-mbie, când să-njure"* sugerează diversele tonalități ale creației poetice argheziene. Versul *„Făcui din zdrențe muguri și coroane"* exprimă ideea transfigurării artistice a unor aspecte ale realității degradate sau efectul expresiv al cuvintelor triviale (ambiguitatea expresiei poetice).

Nivelul morfosintactic

La **nivel morfosintactic** sugestia trudei creatorului se realizează cu ajutorul **dislocării topice și sintactice** (de exemplu: *„Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi"*). **Jocul timpurilor verbale** susține ideile artei poetice. Singurul verb la viitor, formă negativă: *„nu-ți voi lăsa"*, plasat în poziție inițială în poezie (incipitul) susține **caracterul testamentar (programatic) al poeziei**; în context, negația dobândește sens afirmativ. Persoana I, singular a verbelor alternează cu persoana I, plural, ceea ce redă relația poetului cu strămoșii, responsabilitatea creatorului față de poporul al cărui reprezentant este (*să schimbăm – eu am ivit*). Utilizarea frecventă a verbelor la persoana I singular, timpul trecut, pentru definirea

metaforică a actului de creație poetică, sugerează **rolul poetului**: *am ivit, am prefăcut, făcui, am luat, torcând, am pus-o, am făcut-o, o grămădii, iscat-am, a scris-o*. Concretețea sensului verbelor redă truda unui meșteșugar dotat cu talent și plasticizează sensul abstract al actului creator în plan spiritual. Determinantele verbale (pronume, substantive) sunt în general la genul feminin, desemnând produsul: poezia (*domnița*) și *cartea*. Verbele la prezent înfățișează **efectele și esența poeziei**.

Nivelul stilistic

Materialitatea imaginilor artistice, conferind forța de sugestie a ideii, se realizează la **nivel stilistic**, prin fantezia metaforică, asocierile semantice surprinzătoare; înnoirea metaforei, comparația inedită (*„Împerecheate-n carte se mărită/ Ca fierul cald îmbrățișat în clește"*), epitetul rar (*„seara răzvrătită"*, *„dulcea lui putere"*, *„torcând ușure"*, *„Dumnezeu de piatră"*, *„durerea... surdă și amară"*), oximoronul (*„Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere"*). Se utilizează enumerația ca figură de stil (de exemplu: *„bube, mucegaiuri și noroi"*) și principiul enumerativ ca modalitate de juxtapunere a succesivelor definiții poetice ale actului de creație sau al surselor de inspirație.

Nivelul fonetic; elemente de prozodie

Sonoritățile dure, ale unui lexic colțuros, sugerând asprimea existenței și truda căutării, sunt conferite și de **versificație** (între tradiție și modernitate): strofe inegale ca număr de versuri, cu metrica (9–11 silabe) și ritmul variabile, în funcție de intensitatea sentimentelor și de ideile exprimate, dar se conservă rima împerecheată.

CONCLUZIE

Opera literară ***Testament*** de Tudor Arghezi este o **artă poetică modernă** pentru că poetul devine, în concepția lui Arghezi, un născocitor, iar poezia presupune meșteșugul, truda creatorului. Pe de altă parte, creația artistică este atât produsul inspirației divine, cât și al tehnicii poetice. Un alt argument în favoarea modernității poeziei este faptul că Arghezi introduce în literatura română, prin această creație literară, **estetica urâtului**, arta devenind un mijloc de reflectare a complexității aspectelor existenței și o modalitate de amendare a răului.

Valorificarea diferitelor straturi lexicale în asocieri surprinzătoare, strofele inegale ca număr de versuri, cu metrica și ritmul variabile, sunt tot atâtea argumente în favoarea modernității poeziei.

Poezia ***Testament*** de Tudor Arghezi este o **artă poetică de sinteză** pentru orientările poeziei interbelice, cu elemente tradiționaliste și moderniste.

(2) Pentru realizarea eseului se valorifică textul psalmului ***[Tare sunt singur, Doamne și pieziș!...]*** de Tudor Arghezi.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Context

Revendicat de clasici și de moderni deopotrivă, Tudor Arghezi realizează o operă poetică originală. Pornind de la aspectele liricii tradiționale, oferă alternative poetice moderne (idei, atitudini, modalități lirice).

Poezia sa, cu un limbaj șocant prin neașteptate asocieri lexicale sau semantice, este expresia unei conștiințe frământate, aflate în perpetuă căutare, oscilând între stări contradictorii sau incompatibile.

Specie

Inițial specie a liricii religioase, în care se preamărește divinitatea, în lirica modernă **psalmul** este o specie a poeziei filozofice, în care sunt exprimate dilemele existențiale (raportul om-divinitate). În epocă, psalmul este cultivat de Al. Macedonski și de Lucian Blaga. Psalmul poetic interbelic este creat de o conștiință problematizantă, iar stările contradictorii ale psalmistului exprimă situația dramatică a condiției umane, căutarea dialogului cu Dumnezeu într-o lume desacralizată.

„Psalmii arghezieni sunt monologuri ale celui-care-glăsuiește-în-pustiu. [...] Niciun răspuns din marele gol. Monologul nu ajunge niciodată să devină un dialog. Dar tocmai condamnarea la singurătatea suferită, asumată, arogată a glasului, ca și imensitatea vidului în care răsună conferă psalmilor arghezieni patosul lor."[6]

Primii 9 psalmi au fost integrați volumului ***Cuvinte potrivite*** (1927), fără a se constitui într-un grupaj separat. Faptul că și în volumele ulterioare au fost incluși alți psalmi demonstrează permanența cultivării acestei specii și a problematicii filozofice în opera lui Tudor Arghezi, cu frământările căutării și încercarea atingerii absolutului.

IPOTEZĂ

Psalm III [Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!...], publicat în volumul ***Cuvinte potrivite***, aparține liricii moderne. Specie a poeziei filozofice, acest psalm constituie o mărturie a unei stări agonice: lupta interioară, în căutarea lui Dumnezeu.

Lirica modernă

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Starea agonică, sentimentul neputinței și al părăsirii de către Dumnezeu, însingurarea, conștiința propriei damnări

[6] Nicolae Balotă, ***Opera lui Tudor Arghezi***, Ed. Eminescu, București, 1979

sunt atitudini umane reflectate în **lirica modernă** definită prin categoria negativă a *creştinismului în ruină*[7].

Comunicarea în textul poetic

ARGUMENTARE

Experienţa monahală de la Cernica şi dilemele omului modern pot fi asociate preliminar psalmilor arghezieni, care nu sunt poezii mistice, dar se încadrează în categoria poeziei moderne de tip filozofic.

[Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!...] este un *„psalm al însingurării, al părăsirii, purtând – ca în filigran – cuvintele evanghelice «Eli, Eli, lama sabahtani!», adică «Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce m-ai părăsit?». [...] Tonul de lamento îl înlocuieşte pe cel al revoltei din alţi psalmi. [...] Dar pricina este aceeaşi: absenţa divinităţii"*[8].

Tema

Versul iniţial, *„Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!..."*, constituie o formulare lapidară a **temei**: singurătatea şi dorinţa de comunicare cu divinitatea. Este singurătatea agonică a poetului, a omului *„pieziş"*, altfel decât semenii săi. Psalmistul arghezian se simte proscris, blestemat.

Zbaterea psalmistului între credinţă şi tăgadă este dublată de lupta poetului între cuvânt şi tăcere, cu stările poetice implicate: ardere lentă, căutare, ascultare, zbatere interioară, imaginare, viziune.

Structura textului poetic

Psalm III ia forma unui **monolog adresat**, solilocviu (lamentaţie). Tăcerea Celui chemat, *Deus absconditus*, întreţine starea de solitudine a psalmistului şi sentimentul de părăsire, trezeşte revolta şi implorarea, alimentează dorinţa orgolioasă de a primi „semnul depărtării" (coborârea transcendenţei în imanenţă). Mărcile lirismului subiectiv în monologul adresat sunt pronume şi verbe la persoana I şi a II-a singular, ca mărci ale subiectivităţii, vocativul *„Doamne"*. Diferitele **atitudini ale eului liric** sunt exprimate prin verbele la prezent, persoana I singular (*„tânjesc"*, *„aştept"*, *„nu am"*, *„slujesc"*), la conjunctiv (*„să cânte"*, *„să mi se dea"*, *„să bată"*) sau la persoana a II-a singular, indicativ şi imperativ (*„m-ai lăsat"*, *„trimite"*).

Monolog adresat

Eul liric

Reproşul, vaierul, tânguirea psalmistului modern sunt întâlnite şi în lamentaţia psalmistului biblic, căruia însă i se răspunde „de dincolo". Monologul eului liric vine în contradicţie cu preceptul biblic *„Crede şi nu cerceta"* şi exprimă nevoia celui *„uitat"* de Dumnezeu de a primi un semn al inocenţei pierdute.

[7] cf. Hugo Friedrich, ***Structura liricii moderne***.
[8] Nicolae Balotă, op. cit.

Imaginar poetic

Proiecţia simbolică a eului liric se construieşte prin dezvoltarea metaforei *„copac pribeag uitat..."*. *Axis mundi*, legătură între pământ şi cer, copacul simbolizează dualitatea condiţiei umane, a poetului care aparţine în acelaşi timp lumii terestre, efemere (trupul – rădăcinile) şi lumii cosmice eterne (spiritul – coroana).

Elemente de compoziţie

Opoziţia termenilor *„copac pribeag"* şi *„pomii de rod"* sugerează condiţia celui respins de divinitate, respectiv, pomul vieţii din rai, binecuvântat de Dumnezeu.

Relaţii de opoziţie

În **prima secvenţă poetică** (strofele I–IV), cele două metafore-emblemă grupează câte o serie de atribute ale ipostazelor antitetice.

Prima secvenţă poetică

Primul vers este o confesiune adresată divinităţii, prin vocativul *„Doamne"*, **lamentaţie** exprimată prin verbul la persoana I singular, superlativul absolut expresiv şi cele două epitete, *„singur"*, *„pieziş"*. Versul iniţial impune tonalitatea gravă a acestui psalm al singurătăţii, care are ca temă o dramă existenţială.

Incipit

Metafora *„copac pribeag uitat în câmpie"* realizează o imagine a singurătăţii omului în ruptură, uitat de Dumnezeu, derivând din mitica suferinţă a celui alungat din edenul primordial. Epitetul *„pribeag"* asociat surprinzător cu substantivul *„copac"* conferă acestui element al regnului vegetal, al vieţii în evoluţie, atributele umane: singurătate şi mişcare. În poezia modernă, metafora *„provoacă o contaminare de lucruri obiectiv şi logic incompatibile"*[9].

Limbajul şi expresivitatea textului poetic

Şi alte metafore însoţite de epitet (*„fruct amar"*, *„frunziş ţepos şi aspru"*) asociază termeni din sfera semantică a vegetalului şi a umanului. Ele desemnează atribute ale poetului însetat de cunoaştere şi căruia, tocmai de aceea, i se refuză împlinirea în plan uman. Tentaţia absolutului/ căutarea continuă este sugerată de sintagma *„-n îndârjire vie"* şi este reluată cu verbul *„tânjesc"*, în strofa a doua.

Imaginar poetic/ figuri de stil

Metafora *„umbra mea de fum"* (ipostază a credinciosului ascet) exprimă componenta spirituală, însă dureros supusă şi ea trecerii. Metaforele din versul *„prins adânc între vecii şi ceaţă"* implică dualitatea suflet – trup (eternitate – efemeritate) a celui care tinde spre absolut prin divinitate. Dar Dumnezeu ascuns şi mut înseamnă singurătatea omului.

„Metafora copacului blestemat, sterp, care tânjeşte după semnele binecuvântării cuprinde întreg complexul izgonirii."[10]

În opoziţie, *„pomii de rod cu gustul bun"* poartă semnele paradisului, ale inocenţei: *„pasărea ciripitoare"*, *„crâmpeie mici de*

[9] Hugo Friedrich, op. cit.
[10] Nicolae Balotă, op. cit.

gingăşie", „cântece mici de vrăbii şi lăstun", „nectare roze de dulceaţă", „aroma primei agurizi", „moile omizi". Imaginea edenică se realizează prin imagini artistice variate (vizuale, auditive, olfactive, tactile), spre deosebire de descrierea unilaterală a *„copacului uitat"*, cu imagini exclusiv vizuale. Ceea ce i se refuză (*„tânjesc", „aştept", „nu am"*) sunt tocmai atributele vieţii.

Opoziţia dintre *„copacul uitat în câmpie"* şi *„pomii de rod"* presupune şi distincţia singular – plural, care poate semnifica, la nivel simbolic, deosebirea între condiţia poetului inadaptat, însetat de absolut şi condiţia oamenilor obişnuiţi, cu preocupări pământeşti.

A doua secvenţă poetică

Următoarele zece versuri constituie **a doua secvenţă poetică**, care conţine **motivaţia revoltei** şi **revolta**, modificând treptat tonalitatea iniţială, de lamentaţie.

Versul *„Nalt candelabru, strajă de hotare"* din strofa a cincea spiritualizează imaginea copacului tinzând spre lumina cerească, dar sugerează hieratismul steril, al jertfei neprimite. *„Candelabrul"* nu este o sursă a focului originar, ci un suport al acestuia în diversele sale manifestări: *„Stelele vin şi se aprind pe rând/ În ramurile-ntinse pe altare."* Ascet al virtuţilor sterile, psalmistul se proiectează în acest simbol al însingurării damnate. Năzuind spre uniune cu absolutul, el nu propovăduieşte împăcarea; nemângâiat, nu aduce un mesaj consolator. **Aşteptarea**, veghea nerăsplătită a omului-altar, într-o singurătate lipsită de consolare, îi trezeşte **revolta**: *„Şi te slujesc; dar, Doamne, până când?"* Exclamaţia retorică exprimă *„exasperarea celui care, servind o absenţă, se simte frustrat în existenţa sa"*[11].

Veghea aceasta impune o distorsiune a umanului de la rânduielile sale fireşti: *„De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte/ Şi de-a rodi metale doar, pătruns/ De grelele porunci şi-nvăţăminte."* Focul sfânt purifică spiritual, dar omeneşte ucide. Rodirea metalelor printr-o alchimie a focului (calea ascetului) este mai pură, dar inumană, monstruoasă în sfera vitalului. Viaţa în **ascultare**, cale a ascetului, înseamnă a renunţa la rodul firesc, uman.

Artistul (poetul blestemat) cunoaşte şi el o existenţă paradoxală, rodind împotriva firii, ceea ce îi provoacă suferinţa. Iar efectul suferinţei asumate este tocmai umanizarea. **Exasperarea** este atitudinea prin care omul nu caută să-şi depăşească sau să-şi anuleze condiţia, ci să şi-o împlinească: *„În rostul meu tu m-ai lăsat uitării/ Şi mă muncesc din rădăcini şi sânger."* Acesta este **reproşul** adresat divinităţii mute: uitarea, golul. **Suferinţa** psalmistului nu aparţine registrului durerilor umane, ci este una profundă, a fiinţei.

[11] Nicolae Balotă, op. cit.

Ultima secvenţă poetică

Ultima secvenţă poetică conţine **ruga**: *„Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ Din când în când, câte un pui de înger."* Metafora *„semnul depărtării"* şi simbolul *„pui de înger"*, ca mesager al transcendenţei, sugerează nevoia psalmistului de a primi un răspuns, o certitudine, o alinare a spaimei de singurătate. Aducător de bună-vestire, de împăcare, de *„poveaţă bună"*, mesagerul este purtător al graţiei divine: *„Să bată alb din aripă la lună/ Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună."*

Tăcerea acestui *Deus absconditus*, implorarea rămasă fără răspuns sunt sursele melancoliei din ***Psalm III***. În jurul lui Dumnezeu este un cerc de tăcere, iar a-L găsi înseamnă a-L căuta neîncetat. De aceea însăşi cunoaşterea poetică devine cunoaşterea purificatoare. Neputincios să atingă absolutul, sufletul se bucură că trăieşte *„neliniştita patimă cerească"*.

Raportul om – divinitate din psalm implică două ipostaze: credinciosul părăsit şi *Deus absconditus*. Psalmul se construieşte fundamental în jurul accepţiunii religioase a divinităţii. Atitudinea este setea de divin. Versul final aduce accepţiunea etică, ideea de bine (*„povaţa ta mai bună"*) şi pe aceea gnoseologică *„mistuitoare aspiraţie de a şti"*, încheiată în eşec, având ca efect suferinţa. Ipostaza estetică a ideii de divinitate, aspiraţia spre perfecţiunea inaccesibilă se sugerează prin mesagerii raiului, *„pasărea ciripitoare", „puiul de înger"*.

Forţa de sugestie a limbajului poetic arghezian, caracterizat prin ambiguitate şi expresivitate, se realizează prin neaşteptate asocieri lexicale, prin schimbări esenţiale la nivelul sintactic şi al topicii. Materialitatea imaginilor artistice, fantezia metaforică, asocierile semantice inedite conferă forţa de sugestie a ideilor poetice şi modernitatea textului liric.

Nivelurile textului poetic – modernitatea textului poetic

Elementele de modernitate sunt evidente încă de la **nivelul prozodic**. Poezia este alcătuită din 7 catrene, cu măsură diferită (de la 7 la 11 silabe), rimă încrucişată şi ritm combinat, iar finalul este un distih. La nivelul rimei se combină părţi de vorbire diferite: substantiv – adjectiv, adjectiv – verb, substantiv – pronume etc. Inovaţia prozodică susţine tonalitatea confesiunii lirice.

Prozodie

La **nivel lexico-semantic**, predomină cuvinte din câmpul semantic al *vegetalului*: *„copac", „fruct", „frunziş", „pomi de rod", „ramuri"*. Se realizează neaşteptate asocieri lexicale, din sfera umanului şi a vegetalului, *„copac pribeag", „fruct amar", „frunziş ţepos şi aspru"*, care susţin imaginea poetică centrală. Termeni populari sau arhaici – *„a tânji", „crâmpei", „aguridă"* se combină cu termeni religioşi – *„te slujesc", „altare", „înger"*, în acest psalm al dorinţei de comunicare cu divinitatea.

Figuri de stil

Imaginarul poetic, sugestia şi expresivitatea limbajului provin din bogăţia şi originalitatea **figurilor de stil** – epitetul rar: *„copac pribeag"*, *„fruct amar"*, *„frunziş ţepos şi aspru"*, *„să bată alb"*; metafora: *„îndârjire vie"*, *„nalt candelabru, strajă de hotar"*, *„ceaţă"*, *„umbra mea de fum"*; simbolul: *„pui de înger"*, *„aripă"*; personificarea: *„stelele vin şi se aprind"*; inversiunea: *„nalt candelabru"*; antiteza: *„copac pribeag" – „pomii de rod"*; enumeraţia: *„vrăbii şi lăstun"*.

CONCLUZIE

Psalmul III [Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!...] redă, într-o tonalitate melancolică, diferite atitudini poetice faţă de interlocutorul absent, *Deus absconditus*, în acelaşi timp atitudini umane reflectate în lirica modernă: sentimentul neputinţei şi al părăsirii de Dumnezeu, însingurarea damnată, revolta, reproşul, ruga.

MODERNISMUL

Lucian Blaga

I. Delimitări contextuale şi terminologice

Lucian Blaga – Opera poetică

Ca şi la Eminescu, în lirica lui Blaga există un plan filozofic secundar. Creaţia sa este un spaţiu al experienţelor esenţiale.

Poet şi filozof, Lucian Blaga transpune în lirică cele două concepte filozofice originale: *cunoaşterea luciferică* şi *cunoaşterea paradisiacă*. *Cunoaşterea paradisiacă*, de tip logic, raţional, se revarsă asupra obiectului cunoaşterii şi nu-l depăşeşte, vrând să lumineze misterul pe care astfel să-l reducă. *Cunoaşterea luciferică* nu are drept scop lămurirea misterului, ci sporirea lui. Prima numeşte doar lucrurile, spre a le cunoaşte. A doua problematizează, producând în interiorul obiectului o criză, care-l descompune în ceea ce se arată şi ceea ce se ascunde. *Marele Anonim* instituie *cenzura transcendentă* care limitează cunoaşterea umană. Opţiunea filozofului merge în sensul *cunoaşterii luciferice*, cu apologia intelectului extatic. Poetul susţine aceeaşi cale în arta poetică ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***. *„Obiectul cunoaşterii luciferice este totdeauna «un mister» care pe de o parte se arată prin semnele sale şi pe de altă parte se ascunde după semnele sale. [...] Cunoaşterea luciferică provoacă* o criză în obiect, *«criză» în sensul unei despicări care răpeşte obiectului echilibrul lăuntric."*[1]

Trăind în „orizontul misterului", omul doreşte să lămurească tainele universului, ceea ce se realizează prin revelaţie. Creaţia apare ca o posibilitate de revelare a misterului, iar forma ei superioară este mitul. Poetul va integra structura mitului în procesul de creaţie. Se cunoaşte preferinţa lui Blaga pentru valorificarea substratului mitic autohton. Poezia posedă ceva din forţa cuvântului creator, prin emanarea energiilor cosmice, originare, poetul fiind capabil de revelaţie, în contact cu ilimitatul şi absolutul.

Etape ale creaţiei şi particularităţi artistice

În evoluţia liricii lui Lucian Blaga, **succesiunea ipostazelor eului** reflectă raportul dintre sine şi lume (*eul stihial, eul problematic, alienarea tăgăduitoare, eul reconciliant*), se asociază cu o anumită geografie simbolică şi se transpune în limbajul aplecat asupra tainelor lumii.

a. Începutul poetic stă sub semnul expresionismului mitic şi spiritualist – *„De câte ori un lucru e astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcedentează,*

[1] Lucian Blaga, ***Trilogia cunoaşterii, Cunoaşterea luciferică***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.

trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist" (Lucian Blaga, ***Filosofia stilului***).

Blaga mărturisește că vine către **expresionism** din direcția unui *„tradiționalism metafizic autohton"*. El respinge caricaturalul și grotescul cultivat de expresioniștii germani, manifestându-se euforic și extatic. Imaginea existenței și a lumii este inclusă de o unitate cosmică. Exacerbarea eului, isteria vitalistă, elanul dionisiac, caracterul vizionar, cultivarea mitului primitivității sunt trăsăturile poeziei din etapa expresionistă. Iubirea este un mod de comunicare cu universul. În volumele ***Poemele luminii*** (1919) și ***Pașii profetului*** (1921), jocul descătușează sufletul cuprins de elanuri titanice, dar ultimul volum prevestește o schimbare de atitudine, predominarea reflexivității.

*„**Poemele luminii** conțin* in nuce *toate elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, isteria vitalistă, exacerbarea nietzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea și spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă etc.* [...] *Dinamismul discursului liric este dat în primul rând de* imperativul categoric al manifestării eului poetic: *un* eu stihial, dictatorial, *care comandă totul și se impune ca factor decisiv în raportul interrelațional stabilit cu cosmosul întreg."*[2]

b. Începând cu volumul ***În marea trecere*** (1924) și continuând cu ***Laudă somnului*** (1929), *„ruptura ontologică"* dintre eul liric și univers se precizează. Vitalismul este înlocuit prin întrebările tulburătoare asupra sensurilor existenței. Poezia tinde către interioritate pură, fără imagine.

Blaga devine poetul *„tristeții metafizice"*, provocată de dispariția timpului paradisiac. Spaima de neant, de *nimicul, marele,* sentimentul pierderii divinului afirmă *„ipostaza interogativă a eului"*, suferința *„provocată de pierderea contactului imediat cu universul"* (Ion Pop).

Somnul face posibilă ieșirea din timp, fiind legat de ideea increatului, considerat a fi perfect pentru că nu stă sub semnul trecerii spre moarte.

c. Volumele ***La cumpăna apelor*** (1933) și ***La curțile dorului*** (1938) marchează o mai accentuată inspirație folclorică. Misterul e însuflețit de regresiunea în arhaic. Ipostaza alienării tăgăduitoare a eului, particularitățile tematice și stilistice îndreaptă poezia spre **blagianism**.

d. „Schimbarea zodiei" se produce o dată cu volumul ***Nebănuitele trepte*** (1943) și se manifestă plenar în postume. După etapa negației ontologice, volumul aduce reconcilierea cu sine, prin forța inefabilă a cântecului.

Expresivitatea poeziei lui Lucian Blaga se realizează prin:

- capacitatea de plasticizare a ideilor: *„unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre"* (E. Lovinescu);
- poeziile se construiesc în jurul unei imagini realizate prin *comparația* elementului abstract cu un aspect al lumii materiale;
- poeziile urmăresc o structură stereotipă (în prima etapă de creație), având trei secvențe: planul existenței, al interogației retorice/ al comparației ample, al concluziei;

[2] Marin Mincu, ***Introducere în poezia lui Lucian Blaga***, în vol. ***Lucian Blaga, Poezii***, Ed. Albatros, București, 1983.

- cultivarea cu predilecție a *metaforei revelatorii*, care caută să reveleze un mister esențial pentru însuși conținutul faptului; *metafora plasticizantă* dă concretețe faptului;
- enumerarea prin *și*;
- resemantizarea cuvintelor, care sunt aduse într-un câmp al transcendenței; prezența cuvintelor cu *„sarcină magică"* și cu *„sarcină mitică"*;
- cultivarea versului liber.

Elemente moderniste:

- viziunea asupra lumii (subiectivismul);
- intelectualizarea emoției;
- influențele expresioniste;
- orfismul (lumea-cântare, trăirea-cântec);
- imagismul puternic;
- metaforismul;
- structura poeziei/ tehnica poetică: *„o amplă comparație, cu un termen concret, de puternic imagism, și un termen spiritual de transparentă înțelegere"*[3];
- înnoiri prozodice: cultivarea versului liber (cu metrica variabilă), al cărui ritm interior redă fluxul ideilor și frenezia trăirii poetice.

Arta poetică (ars poetica)

Operă literară în versuri în care autorul își exprimă crezul liric/ propriile convingeri despre arta literară și despre aspectele esențiale ale acesteia.

Autorul își exprimă în mod direct concepția despre poezie (principiile de creație: elemente de laborator poetic, surse de inspirație, teme, modalități de creație și de expresie; rolul social al poeziei) și despre rolul poetului (relația poet – creație/ inspirație; raportul poetului cu lumea sau cu divinitatea; rolul său social).

Spre deosebire de **poetică** (un text teoretic în proză), **arta poetică** este o operă literară în versuri, un *program (manifest) literar* realizat cu mijloace poetice. Prima utilizare a termenilor, în lumea antică, este datorată teoreticianului Aristotel, în lucrarea ***Poetica***, respectiv lui Horațiu, primul poet care a reflectat asupra propriei arte într-o operă literară, ***Epistola către Pisoni***, numită și ***Arta poetică (Ars poetica)***. Acest tip de reflecție nu a încetat niciodată și a marcat, prin diferitele aspecte relevate, evoluția concepției despre poezie în literatura universală.

De exemplu, spre deosebire de ***Arta poetică*** a lui Boileau, în care sunt expuse principiile clasicismului (respectarea regulilor, rațiunii și clarității stilului), ***Arta poetică*** a lui Verlaine redă principiile simbolismului (anularea vechilor rigori formale, pledoaria pentru muzica interioară și vagul sentimentelor), curent literar modernist.

Expresionism – mișcare artistică modernă, manifestată la început în artele plastice, apoi și în literatura germană (cca 1910–1925), provocat de experiența crizei dinaintea și din timpul Primului Război Mondial. Constituie o reacție împotriva imitației

[3] Pompiliu Constantinescu, ***Poezia d-lui Lucian Blaga***, în vol. ***Figuri literare***, Ed. Vremea, 1938.

materiale a realității din naturalism și împotriva redării impresiilor exterioare din impresionism. Creația artistică este expresia pur spirituală a realității interioare și a trăirilor sufletești. Raportat la simbolism, expresionismul nu creează vagul, inefabilul, ci imagini puternice, intense, exprimând elanul vital, impulsul interior, trăirea extatică, neliniștea întrebărilor grave asupra existenței.

Elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, isteria vitalistă, exacerbarea nietzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea și spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă, elanul dionisiac, cultivarea mitului primitivității etc. [...] ...imperativul categoric al manifestării eului poetic: un eu stihial, dictatorial, care comandă totul și se impune ca factor decisiv în raportul interrelațional stabilit cu cosmosul întreg. (după Marin Mincu, ***Introducere în poezia lui Lucian Blaga***)

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea.
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerințe:

(1) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie studiată (aparținând lui Lucian Blaga) este o artă poetică modernă.

În realizarea eseului, vei avea în vedere:

- explicarea conceptului operațional *artă poetică*;
- prezentarea unor aspecte ale concepției despre artă și despre creator, reflectate în poezia studiată;
- prezentarea structurii textului poetic ales;
- relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;
- evidențierea specificului limbajului și a expresivității textului poetic.

(2) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Lucian Blaga aparține modernismului.

III. Sugestii de redactare

(1) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZĂ** ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga face parte din seria **artelor poetice moderne** ale literaturii române din perioada interbelică, alături de ***Testament*** de Tudor Arghezi și ***Joc secund*** de Ion Barbu. Poezia este așezată

în fruntea primului său volum, ***Poemele luminii*** (1919), și are rol de **program** (manifest) **literar**, realizat însă cu mijloace poetice (nu este un text teoretic în proză).

ENUNȚAREA ARGUMENTELOR:

Artă poetică modernă

Este o **artă poetică**, deoarece autorul își exprimă crezul liric (propriile convingeri despre arta literară și despre aspectele esențiale ale acesteia) și viziunea asupra lumii. Prin mijloace artistice, sunt redate propriile idei despre poezie (teme, modalități de creație și de expresie) și despre rolul poetului (raportul acestuia cu lumea și creația, problematica cunoașterii).

Expresionismul

Este o **artă poetică modernă**, pentru că interesul autorului este deplasat de la tehnica poetică la relația poet–lume și poet–creație.

Relația dintre viziunea autorului asupra poeziei și **expresionism** se concentrează în jurul unor aspecte relevate în textul poetic: exacerbarea eului creator ca factor decisiv în raportul interrelațional stabilit cu cosmosul, sentimentul absolutului, interiorizarea și spiritualizarea peisajului, tensiunea lirică.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Raportul autor–eu liric

Ideile poetice se vor regăsi ulterior în alte volume și își vor găsi formularea și corespondența în plan teoretic–filozofic în lucrarea ***Cunoașterea luciferică*** (1933), volum integrat în ***Trilogia cunoașterii***. Dar textul operei ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** nu este de ordin conceptual, nu conține un șir de raționamente, ci este un text poetic, cu limbaj metaforic, având, ca la Eminescu, un plan filozofic secundar.

Atitudinea poetului față de cunoaștere poate fi explicată cu ajutorul terminologiei filozofice ulterior constituite. El face distincție între *cunoașterea paradisiacă* (pe calea rațiunii), misterul fiind parțial redus cu ajutorul logicii, al intelectului, și *cunoașterea luciferică* (intuitivă, din care face parte și cunoașterea poetică), misterul fiind sporit cu ajutorul imaginației poetice, al trăirii interioare, al intelectului extatic. Creația este o răscumpărare a neputinței de a cunoaște absolutul: *„Omul trebuie să fie un creator, – de aceea renunț cu bucurie la cunoașterea absolutului"* (Lucian Blaga, ***Pietre pentru templul meu***). Optând pentru al doilea tip de cunoaștere, poetul desemnează propria „cale": adâncirea misterului și protejarea tainei prin creație.

Rolul poetului nu este de a descifra tainele lumii, ci de a le potența prin trăirea interioară și prin contemplarea formelor concrete prin care ele se înfățișează.

Rolul poeziei este acela ca, prin mit și simbol, elemente specifice imaginației, creatorul să pătrundă în tainele Universului, sporindu-le.

Creația este un mijlocitor între eu (conștiința individuală) și lume. Sentimentul poetic este acela de contopire cu misterele universale, cu esența lumii. Actul poetic convertește (transfigurează) misterul, nu îl reduce. Misterul este substanța originară și esențială a poeziei: cuvântul originar. Iar cuvântul poetic *nu înseamnă*, ci *sugerează*.

Tema

Tema poeziei o reprezintă atitudinea poetică în fața marilor taine ale Universului: cunoașterea lumii în planul creației poetice este posibilă numai prin iubire (comunicarea afectivă totală).

Lirism subiectiv

Fiind o poezie de tip confesiune, **lirismul subiectiv** se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct și, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivității (mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază eul liric): pronumele personal la persoana I singular, adjectivul posesiv la persoana I, verbele la prezent, persoana I singular, alternând spre diferențiere cu persoana a III-a; topica afectivă (inversiuni și dislocări sintactice), pauza afectivă/ cezura.

Compoziție

Titlul este o metaforă revelatorie care semnifică ideea cunoașterii luciferice. Pronumele personal *„eu"* este așezat orgolios în fruntea primei poezii din primul volum, adică în fruntea operei. Plasarea sa inițială poate corespunde influențelor expresioniste (exacerbarea eului) din volumele de tinerețe. Dar mai ales exprimă atitudinea poetului-filozof de a proteja misterele lumii, izvorâtă din iubire. Verbul la forma negativă *„nu strivesc"* exprimă refuzul cunoașterii de tip rațional și opțiunea pentru cunoașterea luciferică/ poetică. Metafora revelatorie *„corola de minuni a lumii"*, imagine a perfecțiunii, a absolutului, prin ideea de cerc, de întreg, semnifică misterele universale, iar rolul poetului este adâncirea tainei care ține de o voință de mister specific blagiană.

Titlu

Incipit

Titlul este reluat în **incipitul** poeziei, ca prim vers, iar sensul său, îmbogățit prin seria de antiteze și prin lanțul metaforic, se întregește cu versurile **finale**: *„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ [...]/ căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte."* Poezia este un act de creație, iar iubirea o cale de cunoaștere a misterelor lumii prin trăirea nemijlocită a formelor concrete. Poezia înseamnă intuirea în particular a universalului. Metaforele enumerate surprind temele majore ale creației poetice, imaginate ca petalele unei *corole* uriașe care adăpostește misterul lumii: *„flori"* – viața/ efemeritatea/ frumosul, *„ochi"* – cunoașterea/ contemplația poetică a lumii, *„buze"* – iubirea/ rostirea poetică, *„morminte"* – tema morții/ eternitatea.

Structura textului poetic

Compozițional, poezia are trei secvențe marcate, de obicei, prin scrierea cu inițială majusculă a versurilor. Pompiliu Constantinescu reduce tehnica poetică la *„o amplă comparație, cu un termen concret, de puternic imagism, și un termen spiritual de transparentă înțelegere"*.

Secvențe poetice

Prima secvență exprimă concentrat, cu ajutorul verbelor la forma negativă – *„nu strivesc"*, *„nu ucid (cu mintea)"* –, atitudinea poetică față de tainele lumii – refuzul cunoașterii logice, raționale. Verbele se asociază metaforei *„calea mea"* (destinul poetic asumat).

A doua secvență, mai amplă, se construiește pe baza unor relații de opoziție: *eu – alții*, *„lumina mea" – „lumina altora"*.

Limbajul și expresivitatea textului poetic

Metafora *luminii*, emblematică pentru opera poetică a lui Lucian Blaga, inclusă în titlul volumului de debut, sugerează *cunoașterea*. Dedublarea *luminii* este redată prin **opoziția** dintre metafora *„lumina altora"* (cunoașterea de tip rațional, logic) și *„lumina mea"* (cunoașterea poetică, de tip intuitiv). Sintagmele poetice se asociază cu serii verbale simetric antitetice:

- *„lumina altora" – sugrumă (vraja)*, adică *strivește, ucide (nu sporește, micșorează, nu îmbogățește, nu iubește)*;
- *„lumina mea" – sporesc (a lumii taină)*, *mărește, îmbogățesc, iubesc (nu sugrum, nu strivesc, nu ucid)*.

Verbele la timpul prezent (prezentul etern și prezentul gnomic), dispuse în serii antonimice, cu forme afirmative și negative, plasează eul poetic într-o relație definită cu lumea, care stă sub semnul misterului: opțiunea pentru o formă de cunoaștere poetică.

Antiteza este marcată și grafic, pentru că versul liber poate reda fluxul ideatic și afectiv. În poziție mediană sunt plasate cel mai scurt (*„dar eu"*) și cel mai lung vers al poeziei (*„eu cu lumina mea sporesc a lumii taină"*). Conjuncția adversativă *„dar"*, reluarea pronumelui personal *„eu"*, verbul la persoana I singular, formă afirmativă, *„sporesc (a lumii taină)"*, afirmă opțiunea poetică pentru un mod de cunoaștere – *„cu lumina mea"* – și atitudinea față de misterele lumii.

Imaginar poetic

Ampla comparație așezată între linii de pauză funcționează ca o construcție explicativă a ideii exprimate concentrat în versul median. Plasticizarea ideii poetice se realizează cu ajutorul elementelor imaginarului poetic blagian: *lună, noapte, zare, fiori, mister*.

Finalul poeziei constituie o **a treia secvență**, cu rol concluziv, deși exprimată prin raportul de cauzalitate (*căci*). Cunoașterea poetică este un act de contemplație (*„tot ...se schimbă... sub ochii mei"*) și de iubire (*„căci eu iubesc"*).

Elemente de recurență în poezie sunt: *misterul* și *motivul luminii*, care implică principiul contrar, *întunericul*. Discursul liric se organizează în jurul acestor elemente.

Sursele expresivității și ale sugestiei se regăsesc la fiecare nivel al limbajului poetic. La **nivel morfosintactic**, plasarea pronumelui personal *eu* în poziție inițială și repetarea de șase ori în poezie, susține caracterul confesiv și (auto)definirea relației eu–lume. Conjuncția *și*, prezentă în zece poziții – conferă cursivitate discursului liric și accentuează ideile cu valoare gnomică. Topica afectivă (inversiuni și dislocări sintactice) evidențiază opțiunea poetică pentru o formă de cunoaștere: iubirea, creația.

La **nivelul lexico-semantic** se observă că terminologia abstractă, lexicul împrumutat din sfera cosmicului și a naturii este organizat *„ca forme sensibile ale cunoașterii"* (Ștefan Munteanu). Câmpul semantic al **misterului** este realizat prin termeni/ structuri lexicale cu valoare de metafore revelatorii: *tainele, nepătrunsul ascuns, a lumii taină, întunecata zare, sfânt mister, ne-nțeles, ne-nțelesuri și mai mari*. Opoziția *lumină–întuneric* relevă simbolic relația: cunoaștere poetică (prin iubire și creație) – cunoaștere logică.

În poezia lui Lucian Blaga, limbajul artistic și imaginile artistice sunt puse în relație cu un plan filozofic secundar. Organizarea ideilor poetice se face în jurul unei imagini realizate prin *comparația* amplă a elementului abstract, de ordin spiritual, cu un aspect al lumii materiale, termen concret, de un puternic imagism. O altă particularitate **stilistică** este cultivarea cu predilecție a *metaforei revelatorii*, care caută să releveze un mister esențial pentru însuși conținutul faptului, dar și a *metaforei plasticizante*, care dă concretețe faptului, fiind însă considerată mai puțin valoroasă.

Poezia este alcătuită din 20 de versuri libere (cu metrica variabilă și cu măsură inegală), al căror ritm interior redă fluxul ideilor și frenezia sentimentelor. Eufonia versurilor sugerează amplificarea misterului.

Forma modernă este o eliberare de rigorile clasice, o cale directă de transmitere a ideii și a sentimentului poetic.

CONCLUZIA

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii de Lucian Blaga este o artă poetică modernă pentru că interesul autorului este deplasat de la principiile tehnicii poetice (restrânse la enumerarea metaforelor care sugerează temele creației sale și la exemplificarea unor elemente de expresivitate specifice: metafora revelatorie, comparația amplă, versul liber) la relația poet–lume și poet–creație. Creația este un mijlocitor între eu (conștiința individuală) și lume. Sentimentul poetic este acela de contopire cu misterele universale, cu esența lumii. Actul poetic

converteşte (transfigurează) misterul, nu îl reduce. Misterul este substanța originară și esențială a poeziei: cuvântul originar (orfismul). Iar cuvântul poetic *nu înseamnă*, ci *sugerează*, nu explică misterul universal, ci îl protejează prin transfigurare.

(2) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***Dați-mi un trup voi munților*** de Lucian Blaga.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZĂ** Singulară în volumul ***Paşii profetului*** (1921), poezia ***Dați-mi un trup voi munților*** *„este o expresie a acelei «revolte» expresioniste și totodată o spiritualizare voită a trupului de lut în dauna sufletului care aduce suferință"*[4].
Expresionismul	**ARGUMENTARE** Poezie modernă de factură expresionistă, ***Dați-mi un trup voi munților*** are ca trăsături: sentimentul absolutului, expansivitatea gestică, isteria vitalistă, elanul dionisiac, caracterul vizionar, manifestarea euforică, tensiunea lirică.
Titlu	**Titlul** poeziei este șocant, dar relevant pentru **estetica expresionistă**. *„Apelul liric blagian «Dați-mi un trup» devine o cerință majoră, de marcă expresionistă, deoarece trupul este mijlocul de «încorporare» a patosului ieșit din comun, ca realitate interioară."*[5] Walther von Holländer, teoretician al expresionismului, relevă locul pe care îl ocupă trupul în estetica expresionistă, ca limbaj al sufletului: *„Trupul constituie punctul de plecare al expresionismului. Numai prin el și dincolo de el se poate afirma ceva despre suflet. Marele gest constă în exprimarea sufletului prin trup"*, de unde teatralitatea gesticii, trăsătură specifică poeziei expresioniste.
Tema	**Tema** poeziei relevă nevoia de adecvare a formei la conținut (noțiunea expresionistă de „încorporare"), pornind de la contradicția între fragilitatea ființei umane și dezlănțuirea frenetică a pornirilor vitale.
Lirism subiectiv	Frenezia trăirilor, sentimentul absolutului imprimă o tensiune lirică intensă, redată în mod **subiectiv**, în monologul adresat, prin mărci lexico-gramaticale care evidențiază eul liric: pronumele personale și verbele la persoana I singular și a II-a singular sau plural, adjectivul posesiv la persoana I singular,
Compoziție	topica afectivă (inversiuni), pauza afectivă/ cezura.

[4] Marin Mincu, ***Lucian Blaga, Poezii***, Editura Pontica, Constanța, 1995.
[5] Marin Mincu, op. cit.

Incipit

Versul incipit, *„Numai pe tine te am trecătorul meu trup"*, reluat şi ca **vers final**, este o mărturisire dureroasă a limitării umane în timp, prin raportare la motivul plurivalent al trupului. Între cele două versuri se relevă euforia, patosul, elanul cosmic al eului exacerbat.

Elemente de opoziţie şi recurenţă

Opoziţia dintre **trup** (*„trecătorul meu trup"*, *„lutul tău slab"*) şi **suflet** (*„năpraznica inimă"*, *„straşnicul suflet"*, *„eul îndărătnic"*) – **elemente de recurenţă** – se grupează în jurul verbului *a avea*. Verbele-cheie ale poeziei sunt *a fi* şi *a avea*, care susţin opoziţia între suflet şi trup, între etern şi efemer, între libertate şi limitare, ca şi aspiraţia lărgirii *datului*, limită asumată tragic în ultimul vers.

Structura textului poetic

Compoziţional, poezia are patru secvenţe marcate, de obicei, prin scrierea cu iniţială majusculă a primului vers.

Prima secvenţă (strofa I) este un autoportret liric care evidenţiază opoziţia dintre trup (*„trecătorul meu trup"*, *„lutul tău slab"*) şi suflet (*„straşnicul suflet"*). Adverbele *„numai"*, *„şi totuşi"* susţin opoziţia semnalată.

Secvenţe poetice

A doua secvenţă lirică (strofele II şi III) aduce invocaţia elementelor eternităţii: *„munţilor"*, *„mărilor"*, *„pământule"*. Nevoia expresionistă de „încorporare" a patosului ieşit din comun este comunicată în versuri de mare tensiune: *„Daţi-mi un trup/ voi munţilor,/ mărilor,/ daţi-mi un alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg fii trunchiul meu..."* Retorismul aparte este susţinut de invocaţii şi exclamaţii retorice, de repetiţia verbului la imperativ *„daţi-mi"*, de personificare şi de segmentarea prin cezură a versului liber. Metaforele asociate în invocaţia pământului plasticizează gradat, prin imagini poetice, noţiunea modernă de *formă a conţinutului*, de adecvare a formei la conţinut: *„trunchiul meu"*, *„pieptul"*, *„lăcaşul furtunilor"*, *„amfora eului meu îndărătnic"*. Imaginile culminează cu proiecţia hiperbolică a eului liric dezlănţuit: *„Prin cosmos/ auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi/ şi-aş apare năvalnic şi liber/ cum sunt,/ pământule sfânt."* Se observă rolul epitetelor calificative, de a releva esenţa sufletului nelimitat.

Imaginar poetic

A treia secvenţă lirică (strofele IV şi V) surprinde saltul în imaginar, sugerat de verbele la condiţional-optativ, nevoia de absolut în trăirea sentimentului de iubire: *„Când aş iubi,/ mi-aş întinde spre cer toate mările/ [...]/ să-i sărut sclipitoarele stele.// Când aş urî,/ aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă/ bieţi sori/ călători..."*. Hiperbola şi antiteza *aş iubi – aş urî* înfăţişează eul stihial înzestrat cu forţă, intensitate, asemenea personajului mitologic Sfarmă-Piatră.

Versul final redă revenirea în contingent, acceptată cu resemnare şi tristeţe, sugerată de conjuncţia adversativă *„dar"*.

Limbajul şi expresivitatea textului poetic

Nivel morfosintactic

Sursele expresivităţii şi ale sugestiei se regăsesc la fiecare nivel al limbajului poetic. La **nivel morfosintactic**, mişcarea afectivă este exprimată prin modurile şi timpurile verbale. Năzuinţa supremă de transgresare a datelor fiinţei (suflet-trup), conotate de indicativul prezent, este sugerată de utilizarea celorlalte moduri verbale personale: imperativ, ca exprimare a dorinţei – *„daţi-mi"* –, conjunctiv – *„să-l cuprind"* –, *„să-i sărut"* –, condiţional-optativ, acţiune dorită şi nerealizată – *„aş apare"*, *„aş iubi"*, *„aş urî"*.

Figuri de stil

La **nivelul stilistic** se observă că antiteza suflet – trup se realizează cu ajutorul unor serii de sintagme poetice/ metafore, dar şi rolul invocaţiei, al exclamaţiei retorice, al hiperbolei în relevarea elementelor care conotează veşnicia.

Prozodie

Poezia este alcătuită din cinci strofe inegale cu versuri libere (cu metrica variabilă), al căror ritm interior redă fluxul ideilor şi frenezia sentimentelor. **Prozodia** modernă este o eliberare de rigorile clasice, o cale directă de transmitere a ideii şi a sentimentului poetic.

CONCLUZIA

Potenţarea trăirii, sentimentul absolutului, exacerbarea eului – trăsături expresioniste – duc la o descoperire tragică: slăbiciunea trupului ca limită insurmontabilă a fiinţei. *„Această poezie depăşeşte poietica expresionistă în sine, exprimând-o ca suflet ce aspiră spre trup."*[6]

[6] Marin Micu, op. cit.

POEZIA INTERBELICĂ

Modernismul

I. Delimitări contextuale şi terminologice

Ion Barbu – Opera poetică

Alături de Tudor Arghezi şi de Lucian Blaga, Ion Barbu dă conceptului modern de poezie noi valori, impunând o viziune poetică originală.

Ion Barbu, poet şi matematician

Mărturisire: *„Pentru mine poezia e o prelungire a geometriei, aşa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei."*

Tudor Vianu, ***Introducere în opera lui Ion Barbu***: *„Intuiţia matematică nu cuprinde obiecte concrete, ci o lume de esenţe ideale pe care spiritul le găseşte printre posibilităţile sale, fără sprijinul niciunei experienţe. [...] Lumea care i se revelează este resimţită de el ca pură."*

Terminologie specifică

Ion Barbu, concepţia teoretică despre poezie: în articolele despre poezia deceniului al III-lea (***Poetica domnului Arghezi, Poezia leneşă*** etc.), Ion Barbu face distincţie între „poezia leneşă", considerată ca fiind lipsită de spiritualitate, şi **poezia pură** (o lirică esenţializată, a ideilor), pentru care optează.

Hugo Friedrich, ***Structura liricii moderne***, despre **poezia pură/ hermetism**: *„cea mai violentă reacţie împotriva literaturii declamatorii"; „lirica modernă constrânge limbajul la funcţia paradoxală de a exprima şi de a ascunde sensul în acelaşi timp"*; obscuritatea, încifrarea.

G. Călinescu, ***Istoria literaturii...***: *„pitagorismul poetic, sublimarea obiectului până unde îngăduie arta, restabilirea unei ordine pe planul al doilea, a unei corespondenţe oculte între simboluri, instruirea de lucrurile fundamentale, iniţierea în această ordine lăuntrică prin imagini esenţiale şi practice muzicale. Poezia se intelectualizează, fără a cădea în inteligibil, căci poetul caută inefabilul macrocosmic, revelator al lucrului în sine, fugind de contingenţă, pitoresc, analiză, de claritatea raţională, cultivând muzica de sfere, cunoaşterea extatică, orfismul. Cu toate acestea, în aplicare, **hermetismul** lui I. Barbu e adesea numai filologic."*

Ermetism[1] (termen derivat de la numele zeului grec Hermes, considerat de alchimişti patron al ştiinţelor oculte): expresie a unei tendinţe de ascundere, de încifrare a sensului poeziei printr-o exprimare (vocabular, metafore, structuri gramaticale) care presupune o pregătire prealabilă/ o iniţiere a cititorului; ermetismul

[1] cf. Mircea Anghelescu, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, ***Dicţionar de termeni literari***, Ed. Garamond.

solicită intelectul în procesul descifrării textului literar şi mai puţin afectivitatea; reprezentanţi: Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, G. Ungaretti, Ion Barbu.

Coexistenţa în opera lui Ion Barbu a celor două tendinţe, **apolinic** şi **dionisiac**, dar cu dominanţa uneia dintre ele, în funcţie de etapa de creaţie; categoriile estetice complementare **apolinic – dionisiac**, formulate de Nietzsche, constituie momente esenţiale în procesul creaţiei şi imbolduri: visul/ contemplaţia şi trăirea dezlănţuită a forţelor inconştiente şi abisale, înţelepciune şi instinct, gândire şi viaţă, plastică şi muzică.

Etape ale creaţiei şi particularităţi artistice

În interviul din 1927, acordat lui Felix Aderca, Ion Barbu distinge patru etape ale creaţiei sale: parnasiană, antonpannescă, expresionistă şi „şaradistă".

În 1935, în primul studiu consacrat operei poetului, ***Introducere în poezia lui Ion Barbu***, Tudor Vianu propune trei etape: parnasiană, baladic-orientală şi ermetică.

Prima etapă, cea **parnasiană**, aparţine perioadei de creaţie cuprinsă între anii 1919–1920 şi cuprinde poezii precum: ***Lava***, ***Munţii***, ***Copacul***, ***Banchizele***, ***Umanizare***.

Pentru parnasieni, *„poezia nu mai este strigătul intim al fericirii sau durerii, ci pictura unui model obiectiv, evocarea unui aspect sau al unui eveniment îndepărtat. Este o convingere comună tuturor poeţilor parnasieni că pot evoca mai bine lucrurile pentru care au încercat mai puţine sentimente practice şi reale"* (Tudor Vianu). Respectând acest principiu, poeziile lui Ion Barbu din perioada parnasiană descriu peisaje mineralizate, evocă zeităţi mitologice sau surprind anumite procese de conştiinţă, ca în cazul poeziei ***Panteism***.

Nevoia de obiectivitate i-a determinat pe poeţii parnasieni să cultive poeziile cu formă fixă. Tocmai de aceea, în majoritatea poeziilor aparţinând acestei etape, Ion Barbu a întrebuinţat forma fixă a sonetului.

Ciclul **baladic-oriental** cuprinde poeziile publicate între anii 1920–1924, precum: ***După melci***, ***Riga Crypto şi lapona Enigel***, ***Domnişoara Hus***, ***Isarlâk***, ***Nastratin Hogea la Isarlâk***. Majoritatea poeziilor aparţinând acestei etape au caracter narativ, asemenea baladelor şi sunt adesea descriptive. Ele evocă o lume pitorească, a descântecelor, o lume de inspiraţie autohtonă sau balcanică. Lumea descrisă în aceste poezii seamănă cu aceea din operele lui Anton Pann.

Ultima etapă, ***ermetică***, este reprezentată de poezii precum: ***Oul dogmatic***, ***Ritmuri pentru nunţile necesare***, ***Uvedenrode*** şi, mai târziu, ***[Din ceas, dedus...]*** sau ***Timbru***, acestea din urmă putând fi considerate adevărate arte poetice.

Poezia ermetică *„stă sub semnul lui Hermes, zeu al cuvântului, al mijlocirii şi al iscusinţei. Grecii l-au asimilat cu divinitatea egipteană Thot (Dhouti), demiurgul stăpân al cuvântului creator şi ordonator al lumii şi născocitor al scrisului, al artelor şi al ştiinţelor. Sub numele de Hermes Trismegist, neoplatonicienii au făcut din el stăpânul revelaţiilor. [...] Mitologia îl figurează pe Hermes cu aripi la picioare, sustras acţiunii ponderii. Denumirea de **ermetic** aplicată sensurilor dificile şi rosturilor sublime vine din alchimie, unde formulele privitoare la* ars magna *şi transmutaţia metalelor se numeau **ermetice** în accepţia de mijlocire, tălmăcire şi revelaţie. De aici termenul s-a extins în folosirea vulgară la tot ce apare cloturat, inaccesibil"*[2]. Ion Barbu creează un tip original de hermetism, numit **barbism**.

[2] Alexandru Paleologu, ***Introducere în poezia lui Ion Barbu***, în vol. ***Spiritul şi litera***, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970.

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (poezia interbelică, modernismul).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerința:

(1) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Ion Barbu aparține modernismului.

În realizarea eseului, vei avea în vedere:

- explicarea conceptului de *modernism;*
- prezentarea structurii textului poetic ales;
- relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;
- evidențierea specificului limbajului și a expresivității textului poetic.

(2) Scrie un eseu în care să analizezi elementele de compoziție și de limbaj într-o poezie epică.

III. Sugestii de redactare

Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***Riga Crypto și lapona Enigel*** de Ion Barbu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	Publicată inițial în 1924, integrată apoi în ciclul ***Uvedenrode*** din volumul ***Joc secund*** (1930), ***Riga Crypto și lapona Enigel,*** prin problematică și mijloace artistice, anunță dezvoltarea ulterioară a poeziei lui Barbu.
Specie	**IPOTEZA** ***Riga Crypto și lapona Enigel*** este subintitulată **„Baladă"**, însă răstoarnă conceptul tradițional, realizându-se în viziune modernă, ca un amplu **poem de cunoaștere** și **poem alegoric.**
Tema	**ARGUMENTE** Poemul pare un cântec bătrânesc de nuntă, dar este o poveste de iubire din lumea vegetală (asemenea altui poem al etapei, ***După melci***), o baladă fantastică, în care întâlnirea are loc în plan oniric (ca în ***Luceafărul***). Structura narativă implică
Interferența genurilor	interferența genurilor. Scenariul epic este dublat de caracterul dramatic și de lirismul de măști, personajele având semnificație simbolică.

***„Luceafăr** întors"*, poemul prezintă drama cunoașterii și incompatibilitatea dintre două lumi/ regnuri.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Titlul

Titlul baladei trimite cu gândul la marile povești de dragoste din literatura universală, ***Romeo și Julieta, Tristan și Isolda***. Însă la Ion Barbu, membrii cuplului sunt antagonici (fac parte din regnuri diferite), personaje romantice cu calități excepționale, dar negative, în raport cu norma comună (Crypto e *„sterp"* și *„nărăvaș/ Că nu voia să înflorească"*, iar Enigel e *„prea-cuminte"*).

Structura textului poetic

La nivel formal, poezia este alcătuită din **două părți**, fiecare dintre ele prezentând câte o nuntă: una consumată, împlinită, cadru al celeilalte nunți, povestită, inițiatică, modificată în final prin căsătoria lui Crypto cu măsălarița. Formula compozițională este aceea a **povestirii în ramă**, a poveștii în poveste (nuntă în nuntă).

Prologul

Prologul conturează în puține imagini atmosfera de la *„spartul nunții"* trăite. Primele patru strofe constituie rama nunții povestite și reprezintă dialogul menestrelului cu *„nuntașul fruntaș"*. *Menestrelul* (un trubadur medieval, un bard, caracteristic spațiului romantic apusean) e îmbiat să *cânte* despre nunta ratată dintre doi parteneri inegali, reprezentanți a două regnuri distincte, *„Enigel și riga Crypto"*. Nuntașul îl roagă să zică *„încetinel" „un cântec larg"*, pe care l-a zis *„cu foc"* acum o vară. Repetarea sugerează un ritual al zicerii unei povești exemplare, dar cu modificarea tonalității. Portretul menestrelului – poet este fixat prin trei epitete: *„trist", „mai aburit ca vinul vechi", „mult îndărătnic"*, iar invocația este repetată de trei ori, ceea ce determină ruperea lui de lumea cotidiană, intrarea în starea de grație necesară zicerii acelui *„cântec larg"*.

Partea a II-a

Partea a doua, nunta povestită, este realizată din mai multe tablouri poetice: portretul și împărăția rigăi Crypto (strofele 5–7), portretul, locurile natale și oprirea din drum a laponei Enigel (strofele 8, 9), întâlnirea dintre cei doi (strofa 10), cele trei chemări ale rigăi și primele două refuzuri ale laponei (strofele 11–15), răspunsul laponei și refuzul categoric cu relevarea relației dintre simbolul solar și propria condiție (strofele 16–20), încheierea întâlnirii (strofele 21, 22), pedepsirea rigăi în finalul baladei (strofele 23–27). Modurile de expunere sunt, în ordine: descrierea, dialogul și narațiunea.

În debutul părții a doua (**expoziționea**), sunt realizate prin antiteză portretele membrilor cuplului, deosebirea dintre ei fiind elementul care va genera **intriga**. Numele **Crypto**, cel

tăinuit, *„inimă ascunsă"*, sugerează apartenența la familia ciupercilor (criptogame) și postura de rege (rigă) al făpturilor inferioare, din regnul vegetal. Numele **Enigel** are sonoritate nordică și susține originea ei, de la pol și trimite probabil la semnificația din limba suedeză „înger" (din latinescul „angelus"); lapona își conduce turmele de reni spre sud, stăpână a regnului animal; ea reprezintă ipostaza umană, cea mai evoluată a regnului (omul – *„fiară bătrână"*). Riga Crypto, *„inimă ascunsă"*, este craiul bureților, căruia dragostea pentru Enigel, *„laponă mică, liniștită"*, îi este fatală. Singura lor asemănare este statutul superior în interiorul propriei lumi.

Imaginarul poetic

Spațiul definitoriu al existenței, pentru Crypto, este umezeala perpetuă – *„În pat de râu și humă unsă"* –, spațiu impur al amestecului elementelor primordiale, apa și pământul, în timp ce lapona vine *„din țări de gheață urgisită"*, spațiu rece, ceea ce explică aspirația ei spre soare și lumină, dar și mișcarea de transhumanță care ocazionează popasul în ținutul rigăi: *„În noul an, să-și ducă renii/ Prin aer ud, tot mai la sud,/ Ea poposi pe mușchiul crud/ La Crypto, mirele poienii"*. El este *bârfit* și *ocărât* de supuși, pentru că e *„sterp"*, *„nărăvaș"* și *„nu voia să înflorească"*, în timp ce ea își recunoaște statutul de ființă solară: *„Că dacă-n iarnă sunt făcută/ Și ursul alb mi-e vărul drept,/ Din umbra deasă desfăcută,/ Mă-nchin la soarele-nțelept."*

Membrii cuplului nu-și pot neutraliza diferențele în planul real; **comunicarea** se realizează **în plan oniric**. Riga este cel care rostește **descântecul** de trei ori. Povestea propriu-zisă se dovedește a fi fantastică, ea desfășurându-se în visul fetei, ca în ***Luceafărul***, dar rolurile sunt inversate.

În prima chemare-descântec, cu rezonanțe de incantație magică, Crypto își îmbie aleasa cu *„dulceață"* și cu *„fragi"*, elemente ale existenței sale vegetative, dar care aici capătă conotații erotice. Darul lui este refuzat categoric de Enigel: *„Eu mă duc să culeg/ Fragii fragezi mai la vale."* Refuzul laponei îl pune într-o situație dilematică, dar opțiunea lui e fermă și merge până la sacrificiul de sine, în a doua chemare: *„Enigel, Enigel/ Scade noaptea, ies lumine,/ Dacă pleci să culegi,/ Începi, rogu-te, cu mine."* Depășirea situației dilematice rămâne apanajul laponei, ce refuză nuntirea dorită de Crypto *„în somn fraged și răcoare"*, opunându-i argumentele modelului ei existențial.

Primul refuz sugerează tentația solară, prin indicele spațial *„mai la vale"*, adică spre sud. Al doilea refuz este susținut de enumerarea atributelor lui Crypto: *„blând"*, *„plăpând"*, *necopt*. Opoziția *„copt"–„necopt"*, reluată în al treilea refuz prin antiteza *soare–umbră*, pune în evidență relația individuală a fiecăruia cu universul, incompatibilitatea peste care nici unul

dintre ei nu poate trece fără să se piardă pe sine. Imaginii de fragilitate a lui Crypto, lapona îi opune aspirația ei spre absolut (*„Mă-nchin la soarele-nțelept"*), cu toate că tentația iubirii este copleșitoare: *„Rigă Crypto, rigă Crypto,/ Ca o lamă de blestem/ Vorba-n inimă-ai înfipt-o!/ Eu de umbră mult mă tem."* Soarele este simbolul existenței spirituale, pe care riga o refuză în favoarea existenței instinctuale, sterile, vegetative.

Pentru a-și continua drumul către soare și cunoaștere, lapona refuză descântecul rigăi, ce se întoarce în mod brutal asupra celui care l-a rostit și-l distruge. Făptura firavă e distrusă de propriul vis, cade victimă neputinței și îndrăznelii de a-și depăși limitele, de a încerca să intre într-o lume care îi este inaccesibilă. Atributele luminii despre care vorbește Enigel au efect distrugător asupra lui Crypto. Oglindirea ritualică produce degradarea: *„De zece ori, fără sfială,/ Se oglindi în pielea-i cheală."* **Finalul** este trist. Riga Crypto se transformă într-o ciupercă otrăvitoare, obligat să nuntească cu ipostaze degradate ale propriului regn: *„Cu Laurul-Balaurul/ Să toarne-n lume aurul,/ Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măsălarița-mireasă,/ Să-i ție de împărătească."* Încercarea ființei inferioare de a-și depăși limitele este pedepsită cu nebunia.

Semnificații

Trei mituri fundamentale de origine greacă sunt valorificate în opera poetului: **al soarelui** (absolutul), **al nunții** și **al oglinzii**. Drumul spre sud al laponei are semnificația unui drum inițiatic, iar popasul în ținutul rigăi este o probă, trecută prin respingerea nunții pe o treaptă inferioară. În ***Ritmuri pentru nunțile necesare***, este înfățișată înaintarea sufletului prin trei etape cosmice, **trepte ale inițierii**, până la desăvârșirea spirituală, nuntirea în *„cămara Soarelui/ Marelui"*. Itinerarul trece prin cercul Venerii (iubirea ca „energie degradată" reduce omul la ipostaza de ființă instinctivă), apoi sufletul trebuie să mai urce o treaptă, cercul lui Mercur, mai pur, al intelectului, al cercetării. Dincolo de înflăcărările impure ale dragostei și de atmosfera mai curată a inteligenței, inițierea completă are loc prin adevărata „nuntă" a trupului și spiritului cu însuși focarul vieții, Soarele (cunoașterea absolută). Aspirația solară a laponei sugerează faptul că aceasta se află pe treapta lui Mercur, iar chemările personajului alegoric, riga Crypto, sunt ale cercului Venerii. Frigul ținutului polar, perfecțiunea geometrică a apei cristalizate configurează treapta rațiunii pure, în timp ce impuritatea din cercul Venerii e sugerată de spațiul în care se amestecă elementele primordiale: *„humă unsă"*, *„aer ud"*.

„Roata reprezintă refracția soarelui în fântâna sufletului, crescând pe măsură ce căldura dată este mai mare. Trăirea sufletească va fi cu atât mai completă, cu cât această «roată se mărește». «La umbră nu

cresc afectele», ci doar «carnea», simbolizând aici materia vegetativă, necolindată de fiorii emoției umane."[3] Impactul dintre rațiune (Enigel) și instinct (Crypto), configurat prin cele două simboluri, *„fiară bătrână"* și *„făptură mai firavă"*, se soldează cu victoria rațiunii asupra instinctului. Primul conotează sensurile rațiunii ale cărui atribute sunt *„soarele-nțelept"* și *„sufletul fântână"*; lapona Enigel întruchipează gândul eliberat prin aspirația spre lumină și cunoaștere de ispitele instinctuale simbolizate de somn și umbră.

Limbajul și expresivitatea textului poetic

Sub raport **stilistic**, prezența inversiunilor (*„mult-îndărătnic"*, *„zice-l-aș"*) și a vocativelor în prima parte a baladei evidențiază oralitatea textului. Menestrelul este portretizat prin intermediul unei comparații, *„mai aburit ca vinul"*, dublată de un epitet, *„vinul vechi"*, care sugerează starea de grație necesară rostirii poetice. Aceasta este însoțită de masca decorativă sugerată printr-o enumerație, *„pungi, panglici, beteli cu funtă"*, simbolizând și valoarea estetică a unui text poetic/ *cântec.*

În portretizarea celor două personaje ale baladei este utilizat epitetul: Crypto este *„sterp și nărăvaș"*, *„rigă spân"*; lapona e *„mică"*, *„liniștită"* și *„prea-cuminte"*. Se observă superlativele absolute expresive realizate prin adverbele *mult* și *prea.*

Dialogul dintre riga Crypto și laponă se desfășoară în regim liric și este constituit pe baza unor asonanțe interioare și repetiții: *„Eu mă duc să culeg/ Fragii fragezi mai la vale./* – [...] *Dacă pleci să culegi,/ Începi, rogu-te, cu mine.* [...]/– *Te-aș culege* [...]/ *Lasă.*– *Așteaptă de te coace./* – *Să mă coc* [...]". Limbajul dialogului dintre cei doi este construit pe baza antitezelor, prin intermediul cărora se conturează drama rigăi Crypto: soare/ umbră, întuneric/ lumină, uscat/ umed, somn/ veghe. Este de observat și abundența metaforelor, mai ales în finalul baladei: *„Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă."*

CONCLUZIE

În opinia lui G. Călinescu, amestecul de regnuri din balada ***Riga Crypto și lapona Enigel*** este de factură romantică și are rol de cunoaștere a unui alt univers. Accentul în această baladă cade pe antagonismul slab – puternic. Prin intermediul acestui poem, Barbu neagă o întreagă tradiție literară: înlocuind ideea impusă în literatură că dragostea este un miracol în sine, poetul prezintă drama incompatibilității și legea nemiloasă a iubirii (supraviețuiește cel puternic, iar cel slab este sacrificat).

I. Conceptul operațional

Specia literară – Arta poetică

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (modernismul).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerința:

Realizează un eseu în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Ion Barbu este o artă poetică modernistă.

În realizarea eseului, vei avea în vedere:

- relevarea specificului conceptelor *artă poetică* și *modernism*;
- prezentarea structurii textului poetic ales;
- relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;
- evidențierea specificului limbajului și a expresivității textului poetic.

III. Sugestii de redactare

Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***[Din ceas, dedus...]*** de Ion Barbu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZA** Volumul ***Joc secund***, publicat în 1930, se deschide cu poezia ***[Din ceas, dedus...]***, al cărui titlu este înlocuit de editori, în 1964, cu titlul volumului. Poezia are caracter de **artă poetică** și aparține **modernismului barbian.**
Titlu	**ARGUMENTARE** Cuvântul *„joc"* din **titlu** sugerează *„o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință practică"*[4], iar asocierea adjectivului *«secund»* plasează jocul în zona superioară a esențelor ideale. *„Arta lui Ion Barbu ne oferă cumva un soi superior de joacă, cu o convenție ale cărei reguli implică oarecum și o «invitație la dans»; e ceva în ultimă instanță ludic în această operă de o atât de strictă disciplină."*[5]
Artă poetică	Referindu-se la caracterul de **artă poetică**, G. Călinescu surprinde aspecte legate de sensul poeziei, dar și de rolul poetului: *„Aceste două strofe sunt definiția însăși a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp și spațiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim, ci un joc secund, o imagine*

[3] Marin Mincu, ***Opera literară a lui Ion Barbu***, Ed. Cartea Românească, București, 1990.Tudor Vianu, ***Ion Barbu***, în vol. ***Scriitorii români din secolul XX***, Ed. Minerva, București, 1986.

[4] Alexandru Paleologu, op. cit.

ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăieşte la zenit, simbolul existenţei în contingent, ci la nadir, adică din interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cântec de harfe, răsfrânte în apă, sau lumina fosforescentă a meduzelor care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid"[6].

Structura textului poetic

La nivel **formal**, poezia este alcătuită din două catrene.

Idei poetice

În concepţia lui Ion Barbu, *„prin oglindă lumea intră în* mântuit azur". Iar dacă lumea experienţei se înalţă în piramidă până la *„zenit"* (punctul cel mai înalt pe verticală), răsfrângerea acesteia alcătuieşte *„nadirul"* ei (punctul cel mai jos pe verticală). Din acest element neîntinat îşi extrage poetul materia inspiraţiei sale. Poezia este pentru el negaţia lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfăşurat pe un plan izolat de viaţă, un *„joc secund"*. Zenitul defineşte în mod metaforic spaţiul real, echivalent cu punctul de maximă strălucire solară, iar nadirul simbolizează tot în manieră metaforică universul artistic ce se reflectă în lumina asfinţitului[7].

Limbaj poetic

Substantivul *„ceas"* de la începutul poeziei aparţine câmpului semantic al timpului, dar este timpul neclintit, fără curgere. Timpul barbian este, după aprecierea lui Alexandru Paleologu, *„dedus"*, *„sustras oricărei prize a temporalităţii curente"*.

Primul vers al **strofei întâi** conţine epitetul metaforic situat într-o inversiune *„calmă creastă"*, figură de stil ce desemnează, lumea Ideilor în sensul pe care Platon îl dădea acestui concept - *„Arta, spunea Platon, considerată ca o copie a lucrurilor reale, ele însele nişte copii ale ideilor eterne, este imitaţia unor imitaţii. Arta, ar fi, deci, o răsfrângere la puterea a doua a realităţii. Aceasta este şi concepţia pe care şi-o însuşeşte poetul Ion Barbu când îşi propune să evoce o lume reflectată în oglindă, căci cel ce priveşte icoanele lămurite în apele ei înregistrează imaginile unor imagini. Dar pe când pentru Platon această răsfrângere secundă face din artă o întruchipare mai depărtată de realitatea ideală decât înseşi obiectele concrete care i-au stat drept model, poetul* ***Jocului secund*** *vede aici tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material."*[8] Prin urmare, arta este pentru Barbu *„un zbor invers"*, întors spre profunzimea elementelor lumii, spre esenţele nevăzute ale lucrurilor.

Imaginar poetic

În **strofa a doua**, *„într-o metaforă concentrată, Ion Barbu reia muzica de sfere eminesciană, permutând marea de stele în oceanul lichid ce-şi plimbă aştrii scufundaţi (meduzele) sub «clopotele*

[6] G. Călinescu, ***Curs de poezie***, în vol. ***Universul poeziei***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.

[7] cf. Tudor Vianu, op. cit.

[8] Tudor Vianu, op. cit.

verzi»"[9]. Finalul îl aduce pe poet din ipostaza intelectuală a lui Hermes, în aceea lirică a lui Orfeu. *„Cântecul"* său rămâne *„ascuns"*, accesibil doar iniţiaţilor.

Prin urmare, *„Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieşire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imagine a cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiun."*[10].

Organizarea metrică a poemului este de o mare simplitate, poetul evitând efectele muzicale şi urmărind o cadenţă liniştită, mereu egală cu sine. Versurile sunt de 13-14 silabe, iambul fiind singura unitate metrică a poemului. Rima poeziei este încrucişată.

Elemente de prozodie

La **nivel morfologic**, ar fi de remarcat conversiunea adjectivului *„adânc"* în substantivul *„adâncul"*, folosirea adjectivelor provenind din verbe la participiu, în prima strofă (*„dedus"*, *„intrată"*) şi a unor infinitive lungi, în ansamblul poeziei (*„înecarea"*, *„însumarea"*), forme care exprimă efortul abstragerii, al ieşirii din limitata lume senzorială.

Nivelurile textului poetic

La **nivel sintactic**, se observă faptul că ambele strofe se reduc fiecare la câte o singură frază. Prima strofă este eliptică de predicat, pe când a doua include coordonări şi subordonări de propoziţii.

La **nivel lexical**, se observă prezenţa termenilor abstracţi, neologici, familiari matematicianului şi fireşti în limbajul ştiinţific: *„dedus"*, *„nadir"*, *„latent"*, *„însumarea"*. Prin intermediul acestor termeni, se obţine un efect deosebit de imobilitate, de fixare a elementelor, ca şi cum astfel ele ar putea fi mai profund contemplate.

La **nivel stilistic**, abundenţa metaforelor justifică oarecum încifrarea textului – *„ceas dedus"*, *„calmă creastă"*, *„mântuit azur"*, *„nadir latent"*, *„harfe resfirate"* – sau a inversiunilor: *„calmă creastă"*, *„mântuit azur"* – dar şi a epitetelor – *„ceas dedus"*, *„cântec ascuns"*, *„nadir latent"*, *„harfe resfirate"*, *„clopotele verzi"*. Este de remarcat faptul că aceleaşi sintagme constituie simultan figuri de stil diferite, ceea ce susţine concizia şi încifrarea (ambiguitatea) limbajului poetic.

CONCLUZIE

Poezia ***[Din ceas, dedus...]*** de Ion Barbu este o artă poetică aparţinând modernismului/ ermetismului barbian, prin concepţie şi limbaj încifrat, accesibilă cititorilor iniţiaţi.

[9] Marin Mincu, op. cit.

[10] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

POEZIA INTERBELICĂ
Tradiționalismul

I. Delimitări contextuale şi terminologice

Tradiționalismul este o **mişcare literară**, manifestată în perioada interbelică, a cărei ideologie se cristalizează în jurul revistei ***Gândirea***. Atitudinea tradiționalistă este mai veche în cultura noastră, iar ideologia cristalizată în perioada interbelică preia elemente din orientările antebelice (sămănătorismul şi poporanismul). Tradiționalismul interbelic se constituie în opoziție cu modernismul lovinescian.

Revista ***Gândirea*** apare la Cluj, în 1921, sub direcția lui Cezar Petrescu şi D.I. Cucu, se mută la Bucureşti în 1922, sub conducerea lui Nichifor Crainic şi îşi încetează activitatea în 1944.

Revista are printre colaboratori nume de prestigiu – Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Cezar Petrescu, Tudor Vianu, Gib Mihăiescu, Mateiu Caragiale –, cuprinzând fenomenul literar în toate aspectele sale: poezie, proză, teatru, cronici.

II. Competența de evaluat

- Analiza elementelor de compoziție şi de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (poezia interbelică, tradiționalismul).

Cerința:

- Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie studiată (din literatura română interbelică) aparține tradiționalismului.

În realizarea eseului, vei avea în vedere:

- explicarea conceptului operațional *tradiționalism*;
- prezentarea relației dintre textul poetic şi componenta religioasă/ spirituală;
- prezentarea structurii textului poetic ales;
- relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;
- evidențierea specificului limbajului în textul poetic.

III. Sugestii de redactare

Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***Aci sosi pe vremuri*** de Ion Pillat.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

STRUCTURA ŞI CONȚINUTUL ESEULUI

Repere critice

G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***:

*„Capodopera lui Ion Pillat este însă **Aci sosi pe vremuri**, grațioasă, mişcătoare şi indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii şi, în acelaşi timp, simbolizare a uniformității în devenire."*

Ovid. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale, II***:

„Pillat cântă bucuriile simple, savurate în cadrul bucolic al peisajului natal, satisfacțiile vieții patriarhale."

IPOTEZĂ

Aci sosi pe vremuri de Ion Pillat este o poezie de factură tradiționalistă, inclusă în ciclul ***Trecutul viu***, care face parte împreună cu ciclul ***Florica*** din volumul ***Pe Argeş în sus***, apărut în 1923. Volumul este reprezentativ pentru tradiționalismul poetului deoarece poeziile incluse realizează imaginea spațiului natal patriarhal (moşia Florica), casa părintească, interiorul cu poezia obiectelor, universul rural şi împrejurimile casei, natura câmpenească însuflețită de amintirile copilăriei.

Tradiționalism

ENUNȚAREA ARGUMENTELOR

Poezia aparține tradiționalismului prin idilizarea trecutului, prin cadrul rural, dar şi prin tema timpului trecător – *fugit irreparabile tempus*.

Într-un volum de ***Mărturisiri*** (1942), Ion Pillat arată că: *„Toată poezia mea poate fi redusă, în ultimă analiză, la viziunea pământului care rămâne aceeaşi, la presimțirea timpului care fuge mereu. Fuga timpului capătă un reper existențial foarte propriu şi cât se poate de concret; în egală măsură, ea e trăită sub semnul tradiției, deci ca o dimensiune sufletească generală, reprezentativă pentru o întreagă comunitate umană."*[1]

Structura textului poetic

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

(exemplificare/ ilustrare)

Tema

Poezia este o meditație nostalgică pe **tema** trecerii ireversibile a timpului, asociată cu repetabilitatea destinului uman/ ciclicitatea vieții.

---

[1] Ovid. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***., Bucureşti, Ed. Minerva, 1972.

Tipul de lirism

Comunicarea poetică se realizează în două registre: lirismul obiectiv, cu elemente de narativitate simbolică și meditație cu caracter general-uman, și lirismul subiectiv, cu prezența eului liric și comunicarea directă a trăirilor și a sentimentelor, la persoana I, singular. Sentimentul elegiac și meditativ are ca suport lirismul subiectiv, susținut de prezența mărcilor lexico-gramaticale specifice (pronume personale, adjective posesive și verbe la persoana I și a II-a singular; elemente deictice spațiale și temporale: *„aci"* – *„acolo"*, *„acum"* – *„atunci"*). Dar iubirea evocată, deși aparține planului trăirii subiective, este ridicată la grad de generalitate, obiectivându-se, prin repetabilitate.

Compoziție

Titlul

Titlul fixează cadrul spațio-temporal al iubirii ce va fi evocată (timp și spațiu mitic, nedefinit), prin indicii de spațiu (adverbul de loc, cu formă regională: *„aci"*), de timp (locuțiune adverbială de timp: *„pe vremuri"*) și forma verbală, de perfect simplu: *„sosi"*. *„Aci"* este elementul semantic definitor în raport cu eul liric văzut din perspectiva timpului: *„ieri"* – *„acum"*.

Secvențe poetice

Compozițional, poezia este alcătuită din distihuri și un vers final, liber, având rolul de laitmotiv al poeziei. Distihurile sunt organizate în mai multe secvențe poetice: incipitul, evocarea iubirii de *„ieri"* a bunicilor, meditația asupra efemerității condiției umane, iubirea de *„acum"*, epilogul poemului. Cele două planuri ale poeziei, trecutul (distihurile III–IX) și prezentul (distihurile XII–XIX), sunt redate succesiv, ceea ce accentuează ideea de ciclicitate a vieții și a iubirii. Se utilizează elemente de simetrie și opoziție a planurilor construite pe relația *„atunci"* – *„acum"*. Elemente de recurență sunt, de exemplu, motivul poetic ambivalent al clopotului (însoțind două momente esențiale ale existenței umane – nunta și moartea), simbol al trecerii și laitmotivul reprezentat de versul final.

Incipit

Primele două distihuri reprezintă **incipitul** poeziei și fixează, prin intermediul unei metafore – *„casa amintirii"* –, spațiul rememorării nostalgice a trecutului. Metafora dobândește semnificația unui spațiu mitic, fie locuință a strămoșilor, fie *„loc al sacrei perechi, unde dintotdeauna, de pe vremuri, ca și acum, sosesc cuplurile de îndrăgostiți pentru a da curs recunoscutei inițieri de misterul nunții"* (V. Fanache, ***G. Bacovia. Ruptura de utopia romantică***).

Imaginar poetic

Elementele asociate casei: *„obloane"*, *„pridvor"*, *„păienjeni"*, *„poartă"*, *„zăvor"* și versul *„Păienjeni zăbreliră și poartă și zăvor"* sugerează trecerea timpului, degradarea, starea de părăsire a locuinței strămoșilor, dar și ideea de spațiu privilegiat, izolat, accesibil numai urmașului, care poate reînvia trecutul în amintire.

Planul trecutului

Trecutul capătă o aură legendară, devine un timp mitic, al luptei haiducilor pentru dreptate: *„Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru și poteri și haiduc."*

Al treilea distih deschide planul trecutului, al evocării iubirii bunicilor. Dacă în poezia romantică, existența naturii era eternă, în opoziție cu efemeritatea existenței umane, în poezia lui Ion Pillat, natura devine solidară cu omul, fiind marcată de semnele senectuții, ca și ființa umană: *„În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii."* În versul *„Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi"* este reluat titlul poeziei și este evocată imaginea din tinerețe a bunicii cu nume mitologic: Calyopi – Caliope (Kalliope), muza poeziei epice și a elocinței în mitologia greacă.

Sugestia mitică a numelui, faptul că poetul este urmașul care eternizează în creația sa iubirea bunicilor și „copia" – oglindirea de *„acum"* a poveștii de iubire de *„ieri"* sunt aspecte care ar putea susține caracterul de **artă poetică** a textului liric ***Aci sosi pe vremuri***, care își revelează astfel nivelul de profunzime al semnificațiilor.

Întâlnirea bunicilor, îndrăgostiții de altădată, respectă un ceremonial: *bunicul* așteaptă sosirea berlinei, din care coboară o tânără îmbrăcată după moda timpului *„în largă crinolină"*.

Asocierile livrești reflectă motivul „bibliotecii" întâlnit adesea în poeziile lui Ion Pillat, având rolul de a asocia viața cu literatura și, în același timp, de a indica epoca, numind preferințele în moda literară a vremurilor respective. Astfel *bunicul* îi recită iubitei capodopere ale literaturii romantice – ***Le Lac*** de Alphonse de Lamartine și ***Sburătorul*** de I. Heliade Rădulescu. Atmosfera evocată, peisajul selenar, sunt romantice: *„Și totul ce romantic ca-n basme se urzea."* Sunetul clopotului, laitmotiv al poeziei, însoțește protector cuplul de îndrăgostiți: *„Și cum ședeau… departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat."*

Meditația poetică

Meditația poetică, tonul elegiac evidențiază ideea că eternizarea ființei umane este posibilă doar prin iubire: *„Dar ei, în clipa asta simțeau că-o să rămână…"* Eternitatea iubirii, clipa de fericire, este urmată, în versul următor de revenirea brutală la realitatea timpului care trece ireversibil – *„De mult e mort bunicul, bunica e bătrână…"* –, portretele fiind singurele care mai păstrează imaginile de odinioară ale strămoșilor: *„Ce straniu lucru: vremea! – Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ștersele portrete.// Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita…"*

Planul prezentului

În distihul al treisprezecelea, prin intermediul unei comparații, se realizează o paralelă trecut – prezent și se produce trecerea la planul prezent: *„Ca ieri sosi bunica… și vii acuma tu:/*

Pe urmele berlinei trăsura ta stătu." Ca într-un ritual, nepoții repetă gesturile bunicilor peste timp. Diferențele țin de moda vremii: iubita coboară din „*trăsură*", iar îndrăgostitul îi recită poeme simboliste, ***Balada lunei*** de Horia Furtună și poeme de Francis Jammes. Din portretul fizic al iubitei se reține doar detaliul spiritualizat, imaginea ochilor, ieri „*ochi de peruzea*", acum „*ochi de ametist*".

Imaginar poetic

Un alt element comun celor două secvențe poetice, construite pe opoziția prezent – trecut, este simbolul berzei, „*pasăre de bun augur, simbol de pietate filială*" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicționar de simboluri***, **I**), dar și simbol al fidelității, al devoțiunii.

Versul final

Sunetul clopotului însoțește din nou momentul întâlnirii îndrăgostiților și sugerează repetabilitatea existenței umane. **Versul final**, **laitmotiv** al poeziei, accentuează trecerea irevocabilă a timpului: „*De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.*"

Nivelurile textului poetic

Prozodie

Muzicalitatea ușor desuetă e conferită atât de elementele **prozodiei clasice** – rima împerecheată, ritmul iambic, măsura de 13-14 silabe, cât și de numele cu sonorități din secolul al XIX-lea (*Calyopi*, *Eliad*, ***Le Lac***, ***Sburătorul***) și moderne, de la începutul secolului XX (*Francis Jammes*, *Horia Furtună*).

Nivelul morfosintactic

La **nivel morfosintactic**, timpurile verbale au rolul de a sugera planul trecut și planul prezent evocate în poezie. Verbele la timpul prezent fie ilustrează permanența sentimentului de iubire („*vii*", „*calci*", „*tragi*"), fie însoțesc meditația pe tema trecerii timpului („*te vezi*", „*te recunoști*", „*uită*", „*nu poți*"). Verbele la perfect simplu („*sosi*", „*sări*", „*spuse*") au rolul de a reda rapiditatea gesturilor, iar verbele la alte timpuri trecute susțin narativitatea iubirii.

Nivelul lexical

O particularitate a **nivelului lexical** este folosirea cuvintelor cu tentă arhaică și regională, în evocarea trecutului: „*haiduc*", „*poteră*", „*berlină*", „*crinolină*", „*aievea*", „*pridvor*".

Nivelul stilistic

Din punct de vedere **stilistic**, la nivel structural, se utilizează paralelismul, simetria, antiteza, iar dintre tropi, se folosește cu precădere metafora – „*casa amintirii*", „*ochi de peruzea*", „*ochi de ametist*" – și comparația, care susține ideea repetabilității existenței umane: „*Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu*".

CONCLUZIE

Aci sosi pe vremuri de Ion Pillat aparține liricii tradiționaliste prin idilizarea trecutului, a cadrului rural, dar și prin tema timpului trecător, *fugit irreparabile tempus*.

DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ȘI DE VIZIUNE ÎN POEZIA INTERBELICĂ (STUDIU DE CAZ)

I. Formularea cazului

Perioada interbelică reprezintă o etapă de efervescență creatoare pentru poezie, care dobândește „*o conștiință de sine și, deci, o existență proprie*" (Nicolae Manolescu).

Ca urmare a tensiunii între originalitatea spiritului creator al unei generații de poeți valoroși și orientările literare/ culturale dominante în epocă (*modernismul, tradiționalismul, avangarda*), poezia română se înnoiește și cunoaște o diversitate tematică, stilistică și de viziune.

II. Competența de evaluat

- Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.
- Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea și relaționarea cunoștințelor asimilate.

Cerințe

- Scrie un eseu de sinteză, cu tema *Diversitate tematică, stilistică și de viziune în poezia interbelică*, în care să valorifici cunoștințele dobândite în clasă, la studiul de caz cu aceeași temă.
- Scrie un eseu argumentativ, cu tema *Diversitate tematică, stilistică și de viziune în poezia interbelică*, în care să utilizezi ca punct de plecare o opinie (judecată de valoare) citată mai jos și să valorifici cunoștințele dobândite la clasă, la studiul de caz cu aceeași temă.

Vei avea în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de plecare), argumentație (trei–patru argumente de natură teoretică însoțite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) și concluzie (partea finală a expunerii, care sintetizează ideile esențiale din cuprinsul eseului).

III. Sugestii de redactare

REPERE	DEZVOLTAREA TEMEI

IPOTEZĂ/ PREMISĂ

Ca urmare a manifestării simbolismului și a teoretizării sincronismului de către E. Lovinescu, dar și datorită unor autori cu o puternică individualitate creatoare, în perioada interbelică poezia dobândește „*o conștiință de sine și, deci, o*

Curente şi orientări culturale interbelice

existenţă proprie" (Nicolae Manolescu). **Modernismul, tradiţionalismul, avangarda** sunt orientări literare şi culturale care pot oglindi experienţele şi varietatea lirismului interbelic, dar care nu definesc în mod exclusiv creaţia marilor poeţi ai vremii, unde coexistă tendinţe diverse, expresie a tensiunii între originalitatea spiritului creator şi orientările dominante în cultura vremii.

ARGUMENTARE

1. Contextul literar al epocii

Experienţa simbolismului vs. poezia modernă

1. Experienţa simbolismului, numit de Nicolae Manolescu *„cel dintâi curent poetic"* (nu literar, general), pregăteşte apariţia poeziei moderne, care *„are o conştiinţă de sine şi, deci, o existenţă proprie"*[1], atât prin modificările tematice (introduce poezia citadină), de limbaj (se cultivă versul liber), cât şi de viziune (lipsa transcendenţei impune o anumită relaţie a poetului cu lumea). Conceperea şi construirea volumului de versuri ca un întreg semnificativ, prefaţat şi chiar încheiat de o artă poetică reprezintă o dovadă a *„conştiinţei de sine"* a poeziei moderne.

„Simbolismul a oferit premisele radicalizării manifestărilor reformatoare"[2], încât în anii 1914-1915, Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu se desprind de simbolism, spre a pune bazele unor curente avangardiste. Alţi poeţi, care debutează în reviste simboliste şi asimilează înnoirile produse de această estetică (Tudor Arghezi, Ion Pillat), îşi găsesc propria cale artistică şi abordează noi formule poetice. Chiar lirica lui **George Bacovia**, poet simbolist prin excelenţă (ca tehnică şi sensibilitate), se distanţează de aceea a primelor două volume, prin transformarea elementelor simboliste în manierism, prin exprimarea unui sentiment de alienare sau de indiferenţă. Traseul discursului liric **bacovian**, de la o poezie sugestivă la simbolismul manierist şi la tranzitivitate, este chiar drumul poeziei moderne.

Disocierea între modernism şi tradiţionalism

Disocierea între modernism şi tradiţionalism nu este întotdeauna uşor de făcut în privinţa poeziei interbelice, cu atât mai mult cu cât scriitorii publică în mai multe reviste, iar în opera fiecăruia, chiar considerat reprezentativ pentru o anumită grupare, există „contaminări" diverse. În exegeză s-au impus formulările utilizate de Eugen Lovinescu în ***Istoria literaturii române contemporane*** (1926-1929): *poezia tradiţionalistă* pentru creaţia lui Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Horia Furtună, Radu Gyr, Aron Cotruş etc., iar *poezia*

[1] Nicolae Manolescu, ***Metamorfozele poeziei***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

[2] Mircea Scarlat, ***Istoria poeziei româneşti, III***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

modernistă pentru a deosebi creaţia lui Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide, Adrian Maniu ş.a., de cea *simbolistă*, a lui George Bacovia sau Ion Minulescu.

2. Modernismul

2. Modernismul românesc este susţinut de numeroase publicaţii ale vremii, dar se constituie ca doctrină estetică în lucrările lui Eugen Lovinescu, fiind promovată de acesta prin intermediul revistei şi al cenaclului *Sburătorul*.

În esenţă, teoriile lui Lovinescu pornesc de la ideea că există *un spirit al veacului* (*saeculum*), care determină, în ansamblu, sincronizarea culturilor europene, prin accelerarea schimbului de valori. Conform *principiului sincronismului*, sunt necesare unele *mutaţii* de ordin tematic şi estetic, care să îndepărteze literatura română de tradiţionalismul sămănătorist şi gândirist şi să o înscrie în modernitate. Cu privire la **poezie**, aceste *mutaţii* privesc trecerea de la tematica preponderent rurală la una de **inspiraţie citadină**, evoluţia de la epic la **liric**, **subiectivismul**, **intelectualizarea** emoţiei. Multe publicaţii, aderente sau nu la principiile estetice ale *Sburătorului*, în ale căror pagini publică numeroşi scriitori ai vremii, promovează orientarea modernistă.

Pe lângă recomandările lui E. Lovinescu, în poezia moderă se observă: dispariţia speciilor lirice consacrate (meditaţie, elegie, idilă, pastel), în locul cărora apar formule poetice novatoare („inscripţie", „creion", „psalm" etc.), conceperea volumului de versuri ca un întreg, prefaţat de cele mai multe ori de o artă poetică, folosirea unui vocabular insolit (combinarea de termeni argotici, colocviali, abstracţi etc.), dispariţia rigorilor prozodice (versul liber, alternanţa majusculă/ minusculă la început de vers).

„Clasicii modernismului" – diversitate (tematică, stilistică, de viziune)

Diversitatea tematică, stilistică şi de viziune poate fi sesizată în opera fiecăruia dintre **„clasicii modernismului"**, Arghezi, Blaga, Barbu.

Lucian Blaga

O poezie a reprezentărilor cosmice şi a fiorului metafizic scrie **Lucian Blaga**. Opera sa porneşte de la un expresionism orientat spre miturile autohtone, în care prezenţa eului este puternic marcată de aventura cunoaşterii (**teme**: misterul universal, dragostea, moartea, timpul), sub semnul unui fior metafizic, pentru ca maturitatea artistică să-l conducă spre orfism şi clasicizare a expresiei lirice.

În evoluţia liricii lui Lucian Blaga, **succesiunea ipostazelor eului** reflectă raportul dintre sine şi lume (*eul stihial/ eul expresionist exterior, eul problematizant/ eul anonim, eul*

reconciliant)[3], se asociază cu o anumită geografie simbolică (imaginar poetic) şi se transpune în limbajul aplecat asupra tainelor lumii.

Începutul poetic stă sub semnul expresionismului mitic şi spiritualist. *„De câte ori un lucru e astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcedentează, trădând relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist"* (Lucian Blaga, ***Filosofia stilului***). Blaga mărturiseşte că vine către **expresionism** din direcţia unui *„tradiţionalism metafizic autohton"*. El respinge caricaturalul şi grotescul cultivat de expresioniştii germani, manifestându-se euforic şi extatic. Imaginea existenţei şi a lumii este inclusă de o unitate cosmică. Exacerbarea eului, isteria vitalistă, elanul dionisiac, caracterul vizionar, cultivarea mitului primitivităţii sunt trăsăturile poeziei din etapa expresionistă. Iubirea este un mod de comunicare cu universul. În volumele ***Poemele luminii*** (1919) şi ***Paşii profetului*** (1921), jocul descătuşează sufletul cuprins de elanuri titanice: *„O vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniţă – încătuşat./ Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea..."* (***Vreau să joc!***).

Începând cu volumul ***În marea trecere*** (1924) şi continuând cu ***Laudă somnului*** (1929), *„ruptura ontologică"* dintre eul liric şi univers se precizează. Blaga devine poetul *„tristeţii metafizice"*, provocată de dispariţia timpului paradisiac. Vitalismul este înlocuit prin întrebările tulburătoare asupra sensurilor existenţei. Spaima de neant, de *nimicul, marele,* sentimentul pierderii divinului afirmă *„ipostaza interogativă a eului"* (Ion Pop). *„Giganticul suflet expresionist se împrăştie acum difuz în sufletul anonim al satului"*[4], spaţiu matriceal, de sorginte expresionistă (nu tradiţionalistă), regăsit în plină criză metafizică: *„Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,/ ca un miros sfios de iarbă tăiată,/ ca o cădere de fum din streşini de paie,/ ca un joc de iezi pe morminte înalte"*. **Motivele** – *somnul, noaptea, umbra, tăcerea* – sunt valorizate pozitiv, ca adâncire a semnificării, voită oprire a *trecerii*.

În volumele următoare – ***La cumpăna apelor*** (1933), ***La curţile dorului*** (1938), ***Nebănuitele trepte*** (1943) – şi în postume, blagianismul se îndreaptă spre *eul reconciliant*, spre tendinţa de explorare a familiarului, prin temele care se autohtonizează programatic şi prin recurgerea la modele prozodice folclorice.

[3] Marin Mincu, ***Introducere în poezia lui Lucian Blaga***, în vol. ***Lucian Blaga. Poezii***, Ed. Albatros, Bucureşti,1983.
[4] Marin Micu, op. cit.

Din punct de vedere **stilistic**, Lucian Blaga cultivă cu predilecţie *metafora revelatorie*, care caută să reveleze o *„latură ascunsă"* a obiectului, un mister esenţial pentru însuşi conţinutul faptului, şi mai puţin *metafora plasticizantă*, care dă concreteţe faptului. În prima etapă de creaţie, plasticizarea ideilor se realizează şi prin tehnica poetică. Poeziile se construiesc în jurul unei imagini realizate prin *comparaţia* elementului abstract cu un aspect al lumii materiale: *„o amplă comparaţie, cu un termen concret, de puternic imagism, şi un termen spiritual de transparentă înţelegere"*[5]. De asemenea, se cultivă versul liber (cu metrica variabilă), al cărui ritm interior redă fluxul ideilor şi frenezia trăirii poetice, pentru ca apoi să se întoarcă la prozodia clasică şi la modele prozodice folclorice.

Intelectualizarea emoţiei presupune, în planul **limbajului poetic**, resemantizarea cuvintelor, care sunt aduse într-un câmp al transcendenţei, iar utilizarea cuvintelor cu *„sarcină magică"* şi cu *„sarcină mitică"* conferă orfismul (lumea-cântare, trăirea-cântec) acestei poezii, care caută inocenţa şi eficienţa iniţiatică ale Cuvântului dintâi[6].

E. Lovinescu apreciază că Lucian Blaga este *„unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre"*.

Ion Barbu

Poezia „pură", intelectualizată a lui **Ion Barbu**, o **poezie de cunoaştere** oscilând între apolinic şi dionisiac, se realizează stilistic şi tematic corespunzător celor trei direcţii şi etape de creaţie: parnasiană, baladic-orientală, ermetică.

Direcţia **parnasiană** aparţine perioadei de creaţie cuprinsă între anii 1919-1920 şi cuprinde poezii precum: ***Lava***, ***Munţii***, ***Copacul***, ***Banchizele***, ***Umanizare***.

Respectând acest principiu al obiectivităţii parnasiene, conform căruia *„poezia nu mai este strigătul intim al fericirii sau durerii, ci pictura unui model obiectiv, evocarea unui aspect sau al unui eveniment îndepărtat"*[7], poeziile lui Ion Barbu descriu peisaje mineralizate, evocă zeităţi mitologice sau surprind anumite procese de conştiinţă, ca în ***Panteism***. Cizelarea versului, perfecţiunea formală se reflectă în preferinţa pentru forma fixă a sonetului. Aceleaşi poezii conţin şi negarea modelului parnasian, pentru că descrierile trimit la un plan profund, moral sau filozofic, iar codul poetic apelează frecvent la reprezentări specifice ştiinţei.

[5] Pompiliu Constantinescu, ***Poezia d-lui Lucian Blaga***, în vol. ***Figuri literare***, Ed. Vremea, 1938.
[6] cf. Şt. Aug. Doinaş, ***Poetica lui Lucian Blaga***, în ***Poezie şi modă poetică***, 1972.
[7] Tudor Vianu, ***Ion Barbu***, în vol. ***Scriitorii români din secolul XX***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

Ciclul **baladic-oriental** cuprinde poeziile publicate între anii 1920-1924, precum: ***După melci***, ***Riga Crypto şi lapona Enigel***, ***Domnişoara Hus***, ***Isarlâk***, ***Nastratin Hogea la Isarlâk***. Majoritatea poeziilor aparţinând acestei etape au caracter narativ, asemenea baladelor şi sunt adesea descriptive. Ele evocă o lume pitorească, a descântecelor, o lume de inspiraţie autohtonă sau balcanică, cu ecouri din Anton Pann, adesea proiectată în fabulos. ***După melci*** sau ***Riga Crypto şi lapona Enigel*** răstoarnă conceptul tradiţional de baladă, realizându-se în viziune modernă, ca **poeme de cunoaştere** şi **poeme alegorice**.

În ultimul poem menţionat, cele două **motive** în opoziţie, *lumina* („*soarele-nţelept*") şi *umbra*, asociată cu *somnul* şi *răcoarea* („*în somn fraged şi răcoare*") relevă două modele existenţiale: spirituală, solară, *apolinică* (al laponei Enigel) şi instinctuală, sterilă, vegetativă, *dionisiacă* (al rigăi Crypto). Se observă diferenţele de semnificaţie pe care aceleaşi motive literare le au în universul poetic barbian, respectiv, în cel blagian: „*La soare, roata se măreşte;/ La umbră, numai carnea creşte/ Şi somn e carnea, se dezumflă*".

Ultima etapă, **ermetică**, este reprezentată de poezii precum: ***Oul dogmatic***, ***Ritmuri pentru nunţile necesare***, ***Uvedenrode*** şi, mai târziu, arta poetică ***[Din ceas, dedus...]*** sau ***Timbru***.

Particularităţile care dau unitate operei lui Ion Barbu şi îl consacră ca „*poet metafizician*" sunt: **lirismul**, care nu se realizează prin exprimare directă, la persoana I, ci prin exprimare mediată, mijlocită de un simbol descriptiv sau narativ şi **materia afectivă**, în care „*predomină funcţiunile inteligenţei şi ale cunoaşterii*"[8].

Tudor Arghezi

Lirica argheziană ilustrează diversitatea poeziei interbelice, prin numărul impresionant de **teme**: poetul şi poezia (în numeroase arte poetice), condiţia umană şi relaţia cu divinitatea, universul rural, natura, temniţa ca infern, revolta socială, microcosmosul domestic, iubirea (erosul domestic, erosul neînţeles), jocul, şi impunând tema baudelaireană a *urâtului* şi *creştinismul în ruină* (*categorii negative*, după Hugo Friedrich).

Starea agonică, sentimentul neputinţei şi al părăsirii de Dumnezeu, sufletul bolnav, însingurarea, conştiinţa propriei damnări sunt atitudini umane reflectate în **lirica modernă** definită prin categoria negativă a *creştinismului în ruină*, care îşi găseşte concretizarea în ciclul celor 16 ***Psalmi***, răspândiţi în întreaga operă argheziană (dintre care 9 sunt cuprinşi în

[8] Tudor Vianu, op. cit.

volumul ***Cuvinte potrivite***). Psalmul arghezian este creat de o conştiinţă problematizantă, iar stările contradictorii ale psalmistului care pendulează între „*credinţă şi tăgadă*" exprimă dramatismul condiţiei umane, căutarea dialogului cu Dumnezeu într-o lume desacralizată.

Tudor Arghezi este un înnoitor al **limbajului poetic**, în direcţia liricii moderne: ambiguitatea şi forţa de sugestie se realizează prin schimbări esenţiale la nivel sintactic şi lexical. Sparge tiparele topice şi sintactice, „*sintaxa se dezarticulează*", „*materialul lexical curent îmbracă semnificaţii neobişnuite*"[9], încât creează un nou limbaj poetic.

Limbajul şocant aduce neaşteptate asocieri de termeni: argotici, religioşi, arhaisme, neologisme, expresii populare, cuvinte banale sau acumularea de cuvinte nepoetice, care dobândesc valenţe estetice. Jocul cuvintelor redă jocul ideilor, iar poezia este, pentru Arghezi, „*esenţă de cuvinte*" extrasă din limbajul comun. Rolul poetului este de a „potrivi" cuvintele, pentru că „*nicio jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe*" (Tudor Arghezi), şi de a corporaliza ideile. Materialitatea imaginilor artistice conferă forţa de sugestie a ideii.

Fantezia metaforică, asocierile semantice inedite conferă forţa de transfigurare a realităţii; se cultivă epitetul rar, oximoronul, iar metafora „*provoacă o contaminare de lucruri obiectiv şi logic incompatibile*" (Hugo Friedrich, op. cit.). Înnoirile prozodice sunt cultivarea versului liber şi combinarea diversă a unor elemente ale versificaţiei clasice.

Ov. S. Crohmălniceanu consideră că opera poetului constituie o sinteză a temelor şi a direcţiilor liricii moderne şi îi dedică în lucrarea[10] sa capitolul iniţial, intitulat ***Miracolul arghezian***: „*Arghezi a silit* [poezia românească] *să parcurgă, arzând etapele, în aceiaşi ani, momentul post-simbolist al revoluţiei poetice moderne din preajma Primului Război Mondial şi să se sincronizeze pe deplin cu spiritul veacului. [...] Mai mult, Arghezi a deschis principalele drumuri ale poeziei româneşti interbelice. Miraculoasă e siguranţa cu care el a intuit toate formele liricii moderne. Poezia fiorului religios, poezia sentimentului cosmic, poezia chtonică, poezia vizionară, poezia terorii mistice, poezia primitivităţii, poezia universului domestic, poezia răzvrătirii..., poezia jocului..., poezia absurdului, îşi află punctele de plecare în opera lui.*"

[9] Hugo Friedrich, ***Structura liricii moderne***, Ed. Univers, Bucureşti 1998.
[10] Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale, II***, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974.

3. Tradiționalismul

3. *„Tradiționalismul este mai degrabă un program decât o sensibilitate reală [...]. Dacă modernismul e un mod de a simți, tradiționalismul e aproape în întregime un stil."*[11]

Conceptul de **tradiționalism**, vehiculat în perioada interbelică prin opoziție cu modernismul, reprezintă o tendință a literaturii de a se îndrepta spre lumea satului, spre folclor, spre istorie, spre „primitivism" (prin respingerea ideii de civilizație). Fără a fi o mișcare unitară, tradiționalismul interbelic se manifestă, în principal, pe linia spiritualist-ortodoxistă imprimată de revista *Gândirea* (condusă din 1926 de Nichifor Crainic, principalul ideolog al grupării gândiriste) și de cele două articole-program: ***Revolta fondului nostru nelatin*** de Lucian Blaga și ***Sensul tradiției*** de Nichifor Crainic.

Volume ale poeților Ion Pillat (***Pe Argeș în sus***, 1923; ***Satul meu***, 1925; ***Biserica de altădată***, 1926) și Vasile Voiculescu (***Pârgă***, 1923; ***Poeme cu îngeri***, 1927), apărute în deceniul al treilea, sunt reprezentative pentru **lirica tradiționalistă**, prin cultivarea unor teme specifice: locurile natale (satul, casa părintească, împrejurimile, biserica, cimitirul), timpul ciclic, aspecte ale vieții rurale (ceremonii de nuntă și de înmormântare, muncile câmpului), la care se adaugă componenta ortodoxistă specifică lui Vasile Voiculescu (apariția îngerilor ca mesageri ai divinității, poeme-icoană). Ca formule poetice (stilistic, prozodic), în creațiile lor se utilizează o suită de tehnici moderniste, dar și altele care se circumscriu poeziei clasice.

Spre exemplificare, alegem din volumele menționate poeziile ***Aci sosi pe vremuri*** de Ion Pillat și ***În Grădina Ghetsemani*** de Vasile Voiculescu.

Ion Pillat

Poezia ***Aci sosi pe vremuri*** este o meditație nostalgică *„plină de subtilități muzicale"* pe **tema** timpului ciclic și a iubirii, asociate cu motivele tradiționaliste *„casa amintirii"* (casa părintească), natura din împrejurimile satului, clopotul din *„turnul vechi"*. Universul casei părinteşti, elementele vieții patriarhale sunt cadrul unei iubiri dublate: *„Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu:/ Pe urmele berlinei trăsura ta stătu."* Referințele culturale (nume cu sonorități din secolul XIX – *Calyopi, Eliad, **Le Lac**, **Sburătorul*** – și moderne, de la începutul secolului XX – *Francis Jammes, Horia Furtună*) și indicii de timp/ deixisul temporal (timpul trecut și prezent al verbelor, adverbele *„pe vremuri"/ „ieri"* – *„acum"*, cuvintele cu tentă arhaică și regională, în evocarea trecutului: *„haiduc"*, *„poteră"*, *„berlină"*, *„crinolină"*) semnalează decalajul dintre cuplul bunicilor și

[11] Nicolae Manolescu, op. cit.

cuplul nepoților, care urmează în două planuri temporale, în mod ciclic, aceleași gesturi ritualizate.

Vasile Voiculescu

Poem iconografic, ***În Grădina Ghetsemani*** se inspiră din motivul biblic al Rugăciunii lui Iisus pe Muntele Măslinilor, după Cina cea de taină. Poetul reține din Evanghelie zbuciumul interior: *„Și fiind în zbucium, mai cu stăruință Se ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca niște picături de sânge ce cad pe pământ"* (Luca, 22:44), dar deplasează accentul dinspre componenta divină spre omenescul suferinței. Astfel, **tema religioasă** dobândește accente ale **modernității**. Poezia este alcătuită din patru catrene cu caracter descriptiv. Primele trei strofe surprind planul subiectiv, împotrivirea lui Iisus în fața destinului (*„Isus lupta cu soarta și nu primea paharul..."*), iar ultima amplifică suferința, care se răsfrânge asupra planului exterior, al naturii (*„Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,/ Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă..."*). Postura christică este tragică prin omenescul ei: *„Căzut pe brânci în iarbă se-mpotrivea întruna."*

4. Avangarda

4. Formă extremă a modernismului, care proclamă ruptura totală cu estetica tradițională (dar și cu normele gramaticale) și susține experimentul, **avangarda românească (modernismul programatic)** cuprinde o serie de reviste (constructivismul: *Contimporanul*, *75 HP*, *Punct*; suprarealismul: *Integral*, *unu* etc.), în care publică poeți precum: Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Ion Vinea și care ilustrează diverse tendințe: dadaism, constructivism, suprarealism etc.

Manifeste avangardiste

Manifestele avangardei susțin *„eliberarea expresiei umane de sub toate formele rigide"*: ***Manifest activist către tinerime*** de Ion Vinea (1924, publicat în *Contimporanul*) sau poezia ***Manifest*** de Saşa Pană (1928, publicat în primul număr al revistei *unu*), care se deschide cu un adevărat strigăt de luptă extras dintr-un text al poetului Ilarie Voronca: *„cetitor, deparaziteză-ți creierul!"*. Negarea constrângerilor formale de orice fel (fie estetice, fie norme gramaticale și de punctuație), proclamarea libertății absolute a artistului, în opoziție cu academismul anchilozat iau forme voit șocante, pentru a atrage atenția cu orice preț a publicului. De aici rezultă sintaxa eliptică, preferința pentru imperative, renunțarea la punctuație, iar senzația de improvizație este doar un efect căutat: *„«cetitor, deparaziteză-ți creierul!»/ strigăt în timpan/ avion/ t.f.f. – radio/ televiziune/ 76 h.p./ marinetti/ breton/ vinea/ tzara/ ribemont-dessaignes/ arghezi/ brâncuți/ theo van doesburg/ ùraaaa ùaa ùraaaaaaaa"*. Îndemnul inițial este adresat consumatorului de artă, iar înșiruirea care urmează conține cuceriri ale tehnicii de ultimă oră – sugestii futuriste ale vitezei – și nume ale unor artiști, nu neapărat din

avangardă, dar care au zdruncinat gustul comun prin inovațiile aduse în creațiile lor. Acestora le sunt adresate uralele aprobatoare din final.

Poezia vieții urbane, modernitatea, noutățile tehnicii îi atrag pe contestatarii avangardiști, care apelează la **limbajul** adecvat: strident neologistic, „apoetic". **Trăsăturile estetice**: negația, spiritul ludic, mobilitatea, teama de formulă deschid calea unor noi forme literare, ca semne ale unei noi sensibilități.

5. Diversitate stilistică

5. Stilistic, poezia interbelică aduce o serie de înnoiri, în consonanță cu aspectele tematice și de viziune.

Se naște **un nou limbaj poetic** caracterizat prin vocabular insolit, alcătuit din termeni religioși, filozofici, argotici, colocviali, abstracți, arhaici, neologici, cu variația registrelor stilistice în cadrul aceleiași opere, printr-o sintaxă specială, prin ambiguitate semantică, prin înnoirea metaforei.

Sub aspect **sintactic**, discursivitatea limbajului poetic tradițional este perturbată prin dislocări la Arghezi, prin construcții purificate în poezia ermetică, prin alăturarea întâmplătoare de cuvinte în experimentele avangardiste (dicteul automat suprarealist).

Concentrarea expresiei poetice, sugestia, ambiguitatea, polisemantismul sunt caracteristici ale poeziei interbelice, realizate distinct în cazul fiecărei „voci" lirice. De exemplu, **ambiguitatea** este efect al încifrării sensului poetic în „poezia pură" a lui Ion Barbu sau efect al hazardului și al spontaneității avangardiste, în timp ce **sugestia** se realizează prin tehnicile simboliste la Bacovia, iar la Blaga prin puternicul imagism. **Metaforismul**, exploatat de Blaga și Arghezi, este refuzat ca tehnică poetică de avangardiști.

La nivel **formal**, coexistă prozodia clasică și versul liber, eliberat de constrângerile rimei sau ale măsurii, cu ritmuri interioare, cu absența strofelor sau strofe inegale, ca și diferite variații intermediare. Punctuația și scrierea cu inițială majusculă la început de vers cunosc unele abateri de la norme, în special în versul liber, mergând uneori până la eliminarea lor completă. Mai ales avangardiștii așază versurile în forme ingenioase, apropiate de tehnicile pictogramei.

6. Diversitate de viziune în arte poetice

6. Viziunea artistică se regăsește în ansamblul operei, în fiecare text liric care poartă pecetea originalității autorului și, condensat, în artele poetice. De aceea o prezentare comparativă a **artelor poetice** reprezentative pentru cei trei clasici ai modernismului poate constitui o ilustrare a diversității de viziune în poezia interbelică.

Artă poetică modernă vs. tradițională

În legătură cu noțiunea de artă poetică, criticul Marin Mincu arată că: *„Ideea tradițională de* ars poetica *a fost radical modernizată. De la Horațiu încoace, „ars" însemna mai ales meșteșug, îndemânare, strategie de îmbinare a cuvintelor (așa cum și la Arghezi sintagma „cuvinte potrivite" cuprinde o astfel de concepție); Lucian Blaga modifică esențial însuși conceptul de* act poetic, *care nu mai e înțeles ca* ars *(meșteșug), ci ca modalitate fundamentală de situare a* eului *în univers, ca modalitate de* a fi *în și prin poezie. Artele poetice clasice cuprind de obicei* învățături *poetice în care poezia e privită din exterior, cu ignorarea, de cele mai multe ori, a* eului *artistului. Chiar eul arghezian („Nu-ți voi lăsa drept bunuri..." – **Testament**) se deosebește mult de cel blagian; nu este eul intim, cel subiectiv, ci unul asumat pe baza unei tradiții deja clasicizate.* [...] *Eul arghezian este un eu auctorial conștient (poetul se adresează ca* autor *de* carte*), iar actul său va avea ca rezultat un* document *(„testament", „hrisov"), un cod de precepte ale eticii și esteticii scrisului, un* text. *Eul blagian devine o ipostază interiorizată adresându-se doar sieși,* [...] *iar accentul cade pe* participarea subiectivă la tainele universale."[12]

Astfel, criticul Marin Mincu explică distincția între viziunea modernă și cea tradițională, în funcție de termenul – **poezia** sau **poetul** –, care deține rolul determinant în cele două arte poetice interbelice alese. O artă poetică tradițională arată *cum este poezia*, în timp ce modernitatea pune accentul pe *relația poetului cu lumea și cu opera sa*. De aceea **subiectivismul**, „participarea subiectivă" a **eului blagian** la tainele lumii, este un semn al modernismului.

Lucian Blaga

Motivul poetic al *luminii* apare ca simbol al cunoașterii și al iubirii în volumul de debut, fiind recurent în întreaga operă. Cele două concepte filozofice originale ale poetului-filozof, Lucian Blaga: *cunoașterea luciferică* și *cunoașterea paradisiacă* sunt transpuse în arta poetică ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***, prin **opoziția** dintre metafora *„lumina mea"* (cunoașterea poetică, de tip intuitiv) și *„lumina altora"* (cunoașterea de tip rațional, logic). Incipitul și finalul artei poetice sugerează atât atitudinea poetică de cunoaștere față tainele lumii, cât și temele majore ale creației poetice: *„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/* [...]*/ căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte"*. Poezia înseamnă intuirea în particular a universalului și este un act de iubire. Metaforele enumerate sugerează temele liricii blagiene, imaginate ca petalele unei *corole* uriașe care adăpostește misterul lumii: *„flori"* – viața/ efemeritatea/ frumosul, *„ochi"* –

[12] Marin Mincu, op. cit.

cunoaşterea/ contemplaţia poetică a lumii, *„buze"* – iubirea/ rostirea poetică, *„morminte"* – tema morţii/ eternitatea.

Tudor Arghezi

Deşi observaţiile lui Marin Mincu sunt îndreptăţite în cazul poeziei argheziene luate în discuţie, amintim că în ***Testament***, poezie din volumul de debut ***Cuvinte potrivite*** (1927), autorul anunţă opţiunea sa pentru **estetica urâtului**, o categorie a liricii moderne, introdusă de Charles Baudelaire în volumul ***Florile răului***. Orice aspect al realităţii, frumos sau urât, sublim sau grotesc, poate constitui material poetic: *„Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi"*. Volumul ***Flori de mucigai*** (1931) se realizează în viziune modernă, determinată de estetica urâtului, atât la nivel tematic (universul poetic inspirat de lumea închisorilor), cât şi ca registru stilistic (cu elemente argotice şi populare). Portretele individuale (***Tinca***, ***Rada***, ***Ion Ion***, ***Fătălăul***) sau colective (***Galere***, ***Cina***, ***Morţii***) ale unei umanităţi decăzute relevă dualitatea atitudinii poetice, care surprinde în acelaşi timp brutalitatea şi candoarea, căderea şi clipa de graţie. Arta poetică din acest volum, ***Flori de mucigai***, concentrează o serie de *categorii negative* ale poeziei moderne (cf. Hugo Friedrich): estetica urâtului, transcendenţă goală, creştinismul în ruină, timpul crepuscular.

Ion Barbu

O altă cale a modernismului alege poetul-matematician Ion Barbu, care optează pentru **ermetism** (expresie a unei tendinţe de ascundere, de încifrare a sensului poeziei printr-o exprimare care presupune o iniţiere a cititorului; ermetismul solicită intelectul în procesul descifrării textului literar şi mai puţin afectivitatea) şi **poezia pură**, concepte utilizate iniţial despre poezia lui Mallarmé: *„făcând abstracţie de materialele experienţei cotidiene, de conţinuturile didactice sau cu vreo altă finalitate, de adevărurile practice, de sentimentele comune, de beţia inimii, [...] poezia devine liberă pentru a lăsa să acţioneze magia limbajului. [...] Dar la Mallarmé nu trebuie să înţelegem prin muzică doar eufonia limbajului. Ea înseamnă, dimpotrivă, o vibrare şi a conţinuturilor intelectuale ale poeziei şi a tensiunilor sale abstracte, perceptibilă mai degrabă pentru urechea interioară decât pentru cea exterioară. [...] Orice lirică ce nu mai urmăreşte să fie sensibilitate şi reacţie primară la conţinuturi pământeşti, ci joc al limbajului şi al fanteziei."*[13]

În acest sens, în arta poetică ***Joc secund***, ***[Din ceas, dedus...]***, cuvântul *„joc"* din titlu sugerează *„o combinaţie a fanteziei, liberă de orice tendinţă practică"*[14], iar asocierea adjectivului *«secund»* plasează jocul în zona superioară a esenţelor ideale.

În această **artă poetică modernă (ermetică)**, G. Călinescu surprinde aspecte legate de sensul poeziei, dar şi de rolul poetului: *„Aceste două strofe sunt definiţia însăşi a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp şi spaţiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim, ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăieşte la zenit, simbolul existenţei în contingent, ci la nadir, adică din interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cântec de harfe, răsfrânte în apă, sau lumina fosforescentă a meduzelor care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid."*[15]

Tot despre ermetismul barbian şi poezia pură, Tudor Vianu, în ***Introducere în opera lui Ion Barbu***, arată că: *„Intuiţia matematică nu cuprinde obiecte concrete, ci o lume de esenţe ideale pe care spiritul le găseşte printre posibilităţile sale, fără sprijinul nici unei experienţe. [...] Lumea care i se revelează este resimţită de el ca pură."*

Aşadar, **poezia pură, hermetismul** – direcţia modernistă abordată la noi de Ion Barbu – reprezintă *„cea mai violentă reacţie împotriva literaturii declamatorii"*; *„lirica modernă constrânge limbajul la funcţia paradoxală de a exprima şi de a ascunde sensul în acelaşi timp"* (Hugo Friedrich).

G. Bacovia

Critica recentă subliniază că **G. Bacovia** depăşeşte estetica simbolismului, mai ales prin viziunea novatoare, care împinge experienţele poetice până la ultimele consecinţe. Nicolae Manolescu vorbeşte despre antisimbolism, iar Mircea Cărtărescu vede în Bacovia din ultimele volume un precursor al postmodernismului: *„versuri «prozaice», plate, destructurate, pline de inserturi «livreşti», [...] sintagmele orale, lipsa totală a metaforei, a încifrării, a «sensului secund», configurează o poezie «gestuală», a improvizaţiei, aleatoriului, accidentalului."*[16]

Viziunea crepusculară, discursul liric restrâns la un număr minim de cuvinte, cromatica obsedantă, dominată de non-culori (alb-negru), înlocuirea muzicalităţii simboliste cu principiul disonanţei (Hugo Friedrich) sau cu notarea sunetelor dizarmonice şi a zgomotelor stridente, reluarea obsesivă a unor cuvinte-cheie, toate dovedesc o intuiţie artistică excepţională. Obscuritatea, spaima, atracţia spre neant, înstrăinarea, grotescul,

[13] Hugo Friedrich, op. cit.

[14] Tudor Vianu, op. cit.

[15] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

[16] Mircea Cărtărescu, ***Postmodernismul românesc***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999.

anormalitatea, boala sunt *categorii negative* ale liricii moderne (cf. Hugo Friedrich), existente în opera lui G. Bacovia.

Deşi n-a avut vocaţie de teoretician, poeziile iniţiale din volumele omonime ***Plumb*** (1916) şi ***Cu voi*** (1930) au rol de artă poetică simbolistă, respectiv, modernistă. Ultima reia convenţiile (condiţia geniului însingurat, antiteza geniu - lume, retorismul construcţiilor exclamative), nu sensibilitatea romantică, într-un text poetic fragmentat, care exprimă un sentiment de blazare, de alienare: *„O, genii întristate care mor/ În cerc barbar şi fără sentiment, –/ Prin asta eşti celebră-n Orient,/ O, ţară tristă, plină de humor...“*.

CONCLUZIE

Tensiunea dintre căutările fiecărei „voci“ lirice originale şi raportarea la orientările literare ale vremii are ca efect multitudinea formulelor literare, diversitatea tematică şi stilistică. Oscilaţia între viziunea poeziei din secolul al XIX-lea şi noua estetică (a urâtului), între versul liber şi prozodia clasică, tradiţionalismul tematic în formule moderne, variaţia registrelor stilistice în aceeaşi operă (religios, popular, argotic etc.), îmbogăţirea limbajului poetic cu noi domenii lexicale (filozofic, teologic, argotic etc.) sunt trăsături ale liricii interbelice care coexistă fie în epocă, fie în opera aceluiaşi poet.

Notă! Tema foarte generoasă a acestui studiu de caz poate fi abordată diferit, dar în acelaşi timp adecvat, de exemplu: aspecte tematice în opera poeţilor reprezentativi, aspecte stilistice şi de viziune, prezentarea unor aspecte ale liricii moderniste, tradiţionaliste şi avangardiste, arte poetice, prezentarea liricii din deceniul al treilea (scriitori, volume, poezii reprezentative) etc.*

* Indiferent de formularea cerinţei, elevii trebuie să valorifice cunoştinţele dobândite la şcoală: curente culturale/ literare (modernism, tradiţionalism, avangardism), textele studiate din opera autorilor canonici ai epocii (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu şi George Bacovia).

[Variantă: Diversitate de viziune în artele poetice din perioada interbelică.]

REPERE

Ipoteza

DEZVOLTAREA TEMEI

Afirmaţia lui E. Lovinescu, *„Elementul esenţial al talentului e originalitatea şi originalitatea înseamnă diferenţiere“*, surprinde esenţa artei şi a valorii estetice. Faptul că *„originalitatea înseamnă diferenţiere“* şi că acestea se datorează talentului se reflectă în forţa şi diversitatea „vocilor“ poetice din perioada interbelică. *„Clasicii modernismului poetic“*, cum au fost numiţi de critici, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, au fiecare un stil inconfundabil, care provine din particularităţile tematice, stilistice şi de viziune ale operei lor. Timbrul poetic aparte, pe care îl calificăm drept „arghezian“, „blagian“ sau „barbian“, este dovada forţei creatoare, a talentului lor, care a impus un stil nou, specific, original.

Viziunea artistică se regăseşte în ansamblul operei, în fiecare text liric care poartă pecetea originalităţii autorului şi, condensat, în artele poetice. De aceea o prezentare comparativă a **artelor poetice** reprezentative pentru opera celor trei autori canonici poate constitui o ilustrare a diversităţii de viziune în poezia interbelică.

Argumentaţie

1. arte poetice moderne

1. ***Testament*** de Tudor Arghezi, ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga şi ***Joc secund*** de Ion Barbu sunt **arte poetice moderne** din perioada interbelică. Poeziile sunt aşezate în fruntea volumelor ***Cuvinte potrivite*** (1927), ***Poemele luminii*** (1919) şi ***Joc secund*** (1930), având rol de **programe** (manifeste) **literare,** realizate însă cu mijloace poetice.

Criticul Nicolae Manolescu arată că, spre deosebire de poezia mai veche, poezia modernă *„are o conştiinţă de sine şi, deci, o existenţă proprie“*[17], fapt dovedit de conceperea şi construirea volumului de versuri ca un întreg semnificativ, prefaţat sau, uneori, încheiat de o artă poetică. Din acest motiv cele trei texte pot fi considerate **arte poetice moderne**, dar şi pentru că în exprimarea crezului liric, autorii pun accentul nu atât pe tehnica poetică (clasica *ars poetica*), cât mai ales pe condiţia artistului, pe relaţiile dintre poet şi lume sau creaţie.

Temă

Pentru a releva diferenţa între viziunea modernă şi cea tradiţională, în funcţie de termenul – **poezia** sau **poetul** – care deţine rolul determinant, criticul Marin Mincu se referă la două arte poetice interbelice (***Testament*** de Tudor Arghezi, ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga): *„Ideea tradiţională de* ars poetica *a fost radical modernizată. De la Horaţiu încoace, «ars» însemna mai ales meşteşug, îndemânare, strategie de îmbinare a cuvintelor (aşa cum şi la Arghezi sintagma «cuvinte potrivite» cuprinde o astfel de concepţie); Lucian Blaga modifică esenţial însuşi conceptul de* act poetic, *care nu mai e înţeles ca* ars *(meşteşug), ci ca modalitate fundamentală de situare a* eului *în univers, ca modalitate de* a fi *în şi prin poezie.“*[18]. Aşadar, o artă poetică tradiţională arată *cum este poezia*, în timp ce modernitatea pune accentul pe *relaţia poetului cu lumea şi cu opera sa*. De aceea

[17] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

[18] Marin Mincu, op. cit.

subiectivismul, „participarea subiectivă" a eului blagian la tainele lumii, este considerat un semn al modernismului.

Dar discuția este mai complexă.

În arta poetică aleasă, Arghezi se axează pe o triplă problematică: transfigurarea socialului în estetic, estetica urâtului, raportul dintre inspirație și tehnica poetică. **Tema** poeziei ***Testament*** este creația literară în ipostaza de meșteșug, edificarea textului spre a fi lăsat moștenire unui fiu spiritual.

Blaga opune două căi de cunoaștere, luciferică și paradiziacă și optează pentru prima cale, deoarece creația este un mijlocitor între eu (conștiința individuală) și lume. Actul poetic convertește (transfigurează) misterul, nu îl reduce. Misterul este substanța originară și esențială a poeziei: cuvântul originar. Sentimentul poetic este acela de contopire cu misterele universale, cu esența lumii. **Tema** artei poetice o reprezintă atitudinea poetică în fața marilor taine ale Universului: cunoașterea lumii în planul creației poetice este posibilă numai prin iubire (comunicarea afectivă totală).

G. Călinescu surprinde, în ***Joc secund***, aspecte legate de sensul poeziei lui Ion Barbu, dar și de rolul poetului: *„Aceste două strofe sunt definiția însăși a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp și spațiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim, ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăiește la zenit, simbolul existenței în contingent, ci la nadir, adică din interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cântec de harfe, răsfrânte în apă, sau lumina fosforescentă a meduzelor care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid."*

2. Tipul de lirism

2. Dacă Arghezi și Blaga optează pentru **lirismul** subiectiv, ale cărui mărci lexico-gramaticale figurează încă din titlu, ***Testament*** presupunând adresarea către urmași, iar ***Eu nu strivesc...***, o situare orgolioasă, de sorginte expresionistă, în centrul universului creator, poezia lui Ion Barbu aparține ermetismului și se realizează în afara mărcilor subiectivității, ca joc pur al intelectului.

3. Structura discursului poetic

3. **Structura discursului poetic** este adecvată tonalității lirice. Textul poeziei ***Testament*** este structurat în șase strofe cu număr inegal de versuri, absența regulilor prozodice fiind o particularitate a modernismului. Discursul liric este organizat sub forma unui monolog adresat/ dialog imaginar între *tată* și *fiu*, între *străbuni* și *urmași*, între *rob* și *Domn*.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii are trei secvențe poetice marcate, de obicei, prin scrierea cu inițială majusculă la început de vers. Poetul optează pentru versul liber, lipsit de

constrângerile formale, accentul fiind pus pe curgerea ideilor poetice. Pompiliu Constantinescu reduce tehnica poetică la *„o amplă comparație, cu un termen concret, de puternic imagism, și un termen spiritual de transparentă înțelegere"*.

Poezia ***Joc secund*** este alcătuită din două catrene, respectând rigorile prozodiei clasice. Organizarea metrică a poemului este de o mare simplitate, poetul evitând efectele muzicale și urmărind o cadență liniștită, mereu egală cu sine. Versurile sunt de 13-14 silabe, ritmul iambic și rima încrucișată.

4. Incipitul

4. **Incipitul** poeziei ***Testament***, conceput ca o adresare directă a eului liric către un fiu spiritual, conține ideea moștenirii spirituale – *„un nume adunat pe-o carte"*, care devine simbol al identității obținute prin cuvânt.

Titlul ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** este reluat în **incipitul** poeziei, ca prim vers, iar sensul său, îmbogățit prin seria de antiteze și prin lanțul metaforic, se întregește cu versurile **finale**: *„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ [...]/ căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte"*. Poezia este un act de creație, iar iubirea o cale de cunoaștere a misterelor lumii prin trăirea nemijlocită a formelor concrete.

Substantivul cu care se deschide poezia ***Joc secund***, denumită inițial ***[Din ceas, dedus...]***, sugerează ideea de timp, dar este vorba de un timp neclintit, fără curgere parcă. Timpul barbian este, după aprecierea lui Alexandru Paleologu, *„dedus"*, *„sustras oricărei prize a temporalității curente"*.

Primul vers al strofei întâi conține epitetul metaforic situat în inversiune *„calmă creastă"*, figură de stil ce desemnează lumea Ideilor în sensul pe care Platon îl dădea acestui concept. *„Arta, spunea Platon, considerată ca o copie a lucrurilor reale, ele însele niște copii ale ideilor eterne, este imitația unor imitații. Arta, ar fi, deci, o răsfrângere la puterea doua a realității. Aceasta este și concepția pe care și-o însușește poetul Ion Barbu când își propune să evoce o lume reflectată în oglindă, căci cel ce privește icoanele lămurite în apele ei înregistrează imaginile unor imagini. Dar pe când pentru Platon această răsfrângere secundă face din artă o întruchipare mai depărtată de realitatea ideală decât înseși obiectele concrete care i-au stat drept model, poetul **Jocului secund** vede aici tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material."*[19] Prin urmare, arta este pentru Ion Barbu *„un zbor*

[19] Tudor Vianu, ***Ion Barbu***, Ed. Cultura Națională, București, 1935.

invers", întors spre profunzimea elementelor lumii, spre esențele nevăzute ale lucrurilor.

5. Metaforele centrale

5. Viziunea și imaginarul poetic ale fiecărui scriitor își găsesc o expresie concentrată în **metaforele centrale** din fiecare poezie, plasate încă din titlu.

Pentru Arghezi, poetul este un născocitor, care transformă „*graiul cu-ndemnuri pentru vite*" al bătrânilor, în „*cuvinte potrivite*" – metaforă ce desemnează poezia realizată cu meșteșug și trudă. Efortul poetic presupune însă un timp îndelungat: trecerea de la munca fizică la cea spirituală rezultă din „*sudoarea muncii sutelor de ani*", poetul trudind asupra cuvintelor „*mii de săptămâni*". În viziunea lui Arghezi, prin artă cuvintele se metamorfozează, păstrându-și însă forța expresivă: „*Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere*". Estetica urâtului este

un concept introdus în literatura română de Arghezi, care lărgește astfel conceptul de frumos, integrându-i înțelegerea răului, a urâtului, a cuvintelor nepoetice: „*Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi.*"

Pentru Blaga, metafora revelatorie „*corola de minuni a lumii*", imagine a perfecțiunii, a absolutului, prin ideea de cerc, de întreg, semnifică misterele universale, iar rolul poetului este adâncirea tainei care ține de o voință de mister specific blagiană. Poezia înseamnă intuirea în particular a universalului. Metaforele enumerate surprind temele majore ale creației poetice, imaginate ca petalele unei *corole* uriașe care adăpostește misterul lumii: *flori* – viața/ efemeritatea/ frumosul, *ochi* – cunoașterea/ contemplația poetică a lumii, *buze* – iubirea/ rostirea poetică, *morminte* – tema morții/ eternitatea.

La Ion Barbu, metafora „*joc*" din titlu sugerează „*o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință practică*"[20], iar asocierea adjectivului „*secund*" plasează jocul în zona superioară a esențelor ideale. „*Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imagine a cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune.*"[21]

6. Inovațiile la nivelul limbajului și al expresivității

6. **Inovațiile la nivelul limbajului și al expresivității** vizează domenii preferate de fiecare poet.

Timbrul specific arghezian se realizează din sonoritățile dure ale unui lexic colțuros, sugerând asprimea existenței și truda căutării, prin dislocarea topică și sintactică: „*Și dând în*

[20] Tudor Vianu, op. cit.
[21] G. Călinescu, op. cit.

vârf, ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi", prin acumularea de cuvinte nepoetice, care dobândesc valențe estetice („*bube, mucegaiuri și noroi*"; „*ciorchin de negi*"), prin valorificarea diferitelor straturi lexicale în asocieri surprinzătoare. Alte particularități sunt: înnoirea metaforei, comparația inedită („*Împărecheate-n carte se mărită/ Ca fierul cald îmbrățișat în clește*"), epitetul rar („*seara răzvrătită*", „*dulcea lui putere*", „*torcând ușure*", „*Dumnezeu de piatră*", „*durerea... surdă și amară*"), oximoronul („*Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere*").

Lucian Blaga utilizează terminologia abstractă. Limbajul și imaginile artistice sunt puse în relație cu un plan filozofic secundar. Organizarea ideilor poetice se face în jurul unei imagini realizate prin *comparația* amplă a elementului abstract, cu un aspect al lumii materiale, termen concret, de un puternic imagism. Se cultivă cu predilecție *metafora revelatorie*, care caută să reveleze un mister esențial pentru însuși conținutul faptului; eufonia versurilor libere sugerează amplificarea misterului.

Limbajul poeziei lui Ion Barbu aparține registrului cult, prin claritatea organizării sintactice, cele două strofe se reduc la câte o singură frază, prin lexicul cu termeni abstracți, neologici, din limbajul științific, familiari matematicianului: „*dedus*", „*nadir*", „*latent*", „*însumarea*". Efectul obținut este de imobilitate, de fixitate a elementelor, pentru a fi mai profund contemplate.

Din punct de vedere stilistic, se remarcă abundența metaforelor, ce justifică încifrarea textului: „*ceas dedus*", „*calmă creastă*", „*mântuit azur*", „*nadir latent*", „*harfe resfirate*", dar și a inversiunilor și a epitetelor. Este de remarcat faptul că aceleași sintagme constituie simultan figuri de stil diferite, ceea ce susține concizia, încifrarea și ambiguitatea limbajului poetic.

Concluzie

Afirmația criticului E. Lovinescu despre originalitate și talent este universal-valabilă și definitorie pentru zona artei. Ea își găsește o deplină ilustrare în creația marilor poeți interbelici, care au înnoit lirica noastră la nivelul concepției, al limbajului, al imaginarului, impunând conceptul modern de poezie.

ORIENTĂRI TEMATICE ÎN ROMANUL INTERBELIC
CAMIL PETRESCU

Romanul psihologic

I. Delimitări contextuale şi terminologice

ROMANUL – Specie a genului epic în proză, cu acţiune mai complicată şi de mai mare întindere decât a celorlalte specii epice în proză, desfăşurată, de regulă, pe mai multe planuri, cu personaje numeroase.

Ion Vlad, ***Lectura romanului***:

„Mai presus de toate, romanul rămâne, însă, istorie, un narator, protagonişti, structuri numeroase, polifonie sau simultaneitate epică, meditaţie şi discurs estetic şi eveniment care-şi pretinde realitatea."

În **perioada interbelică**, specia narativă amplă **romanul** cunoaşte o dezvoltare fără precedent. Diverse orientări tematice, modele din literatura universală sau tipuri narative imprimă evoluţia romanului între **tradiţional** şi **modern**, între ionic şi doric (termenii criticului Nicolae Manolescu), între perspectiva narativă omniscientă, obiectivă şi relativizarea ei în romanul modern subiectiv, între mimesis/ iluzia vieţii şi autenticitate.

Romanul Modern – trăsături

N. Manolescu, ***Arca lui Noe*** – romanul modern/ ionicul:

- *„[...] noul roman a pierdut speranţa în iluzie şi a început să creadă în autenticitate. Cuvânt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, la Sebastian, la Eliade. Analiza şi confesia au alungat creaţia. Din epos obiectiv, romanul devine uneori jurnal.";*
- *„noul romancier al anilor '30";*
- anularea omniscienţei; focalizarea internă; viziunea „împreună cu"; naraţiunea la persoana I (caracteristică, dar nu obligatorie);
- multiplicarea şi relativizarea perspectivei narative;
- personajul: *„Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul, iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanescă vie şi contradictorie.* [...] *El urmăreşte mai puţin să se integreze în lume, decât să-şi integreze lumea sieşi, afirmând-o ca pe a sa proprie."*

Romanul Psihologic

Romanele psihologice/ de analiză au drept obiect investigarea detaliată a vieţii interioare, observaţia psihologică, iar drept subiect cazurile de conştiinţă. Scriitori

interbelici care au cultivat acest tip de roman sunt: Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Mircea Eliade.

Romanul psihologic este scris de obicei la persoana I (perspectiva narativă subiectivă), pentru că pune accent pe descrierea stărilor sufleteşti, a problemelor de conştiinţă sau chiar pătrunderea în zonele obscure ale inconştientului, în psihologia abisală.

Criticul G. Ibrăileanu compară în studiul ***Creaţie şi analiză*** cele două tipuri de roman (de creaţie şi de analiză), arătând că în orice roman există ambele tendinţe, dar că de obicei predomină una dintre ele. Din punct de vedere cronologic, creaţia precedă analiza.

II. Competenţe de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

- Scrie un eseu, de 2–4 pagini, în care să prezinţi un roman psihologic din perioada interbelică, prin referire la o operă literară studiată.
- Scrie un eseu, de 2–4 pagini, în care să demonstrezi că o operă literară studiată, publicată în perioada interbelică este un roman psihologic/ modern.
- Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje dintr-un roman psihologic/ al experienţei/ subiectiv/ modern studiat.
- Scrie un eseu argumentativ, de 2–3 pagini, despre problematica iubirii, ilustrată într-un roman studiat.

III. Sugestii de redactare

(1) Aplicaţie realizată pe baza romanului ***Patul lui Procust*** de Camil Petrescu.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
Contextul epocii literare	Prin cele două romane ale sale – ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (1930) şi ***Patul lui Procust*** (1933) – ca şi prin estetica privitoare la această specie narativă, Camil Petrescu a înnoit romanul românesc interbelic prin sincro-nizare cu literatura universală. Romanul modern de analiză psihologică, subiectiv, cultivat la noi în deceniul al treilea, deplasează interesul spre estetica autenticităţii, iar naraţiunea se concentrează asupra evenimentelor vieţii interioare (roman psihologic).
Contextul teoretic	Ca teoretician al romanului, Camil Petrescu abordează mai multe probleme ale romanului modern, transpuse şi în romanele sale.

În articolul din 1927, ***De ce nu avem roman?***, Camil Petrescu se referă la **coordonata psihologică, de analiză** a romanului interbelic, resimțită ca o necesitate: *„Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite."*

În conferința ***Noua structură și opera lui Marcel Proust*** (1935), Camil Petrescu teoretizează **romanul modern de tip proustian**, de analiză, și respinge romanul de tip tradițional, în care naratorul este omniprezent și omniscient, ca un adevărat demiurg în lumea imaginarului, fiind stăpânul unic și absolut al destinelor personajelor. Pentru a evita această confuzie dintre realitate și „propunere a realității", Camil Petrescu alege ca soluție sinceritatea confesiunii, **autenticitatea**: *„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi."*

În romanul ***Patul lui Procust***, Camil Petrescu formulează concepția sa despre menirea scriitorului: *„Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie."* Afirmația este fundamentală pentru **estetica autenticității** și exprimă refuzul romanului tradițional, ca prelucrare artificială a faptelor trăite. În plan stilistic, autenticitatea înseamnă grija pentru exprimarea *„exactă"*, cu sinceritate, a trăirii unor experiențe de viață *„adevărate"* (prin confesiune, analiză și autoanaliză lucidă) și refuzul scrisului frumos (stil anticalofil).

Specie
Roman modern, psihologic de tip subiectiv

IPOTEZA

Romanul ***Patul lui Procust***, apărut în 1933, este un **roman modern, psihologic**, deoarece are caracteristicile specifice prozei de factură **psihologică**: perspectiva narativă *„fărâmițată"*, relativizată, timpul prezent și subiectiv, fluxul conștiinței, memoria afectivă, narațiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, introspecția, utilizată, așa cum observă Nicolae Manolescu, nu numai ca un mijloc de autocunoaștere, ci și ca un mijloc de cunoaștere a celuilalt, construcția personajelor ale căror trăsături se dezvăluie treptat,

prin alcătuirea unor *„dosare de existență"*, dar și autenticitatea definită ca identificarea actului de creație cu realitatea vieții, cu experiența nepervertită, cu trăirea febrilă.

Construcția discursului narativ

ARGUMENTARE

Romanul ***Patul lui Procust*** are o structură compozițională aparte, fiind structurat pe **trei planuri**. **Primul** dintre acestea se constituie din cele trei scrisori ale Doamnei T., personajul principal feminin al romanului, adresate autorului. Prin aceste scrisori este reconstituită o parte din existența doamnei T., alte momente importante din viața ei fiind redate *„prin incidente de memorie și asociație discontinuă"*, cum remarcă G. Călinescu, în jurnalul lui Fred Vasilescu. **Cel de-al doilea plan al romanului** cuprinde *Jurnalul lui Fred Vasilescu*, intitulat *Într-o după amiază de august*, jurnal în care sunt incluse și scrisorile lui G.D. Ladima către Emilia Răchitaru și *Epilog I*, povestit de Fred. **Al treilea plan** este al autorului, care devine personaj prin intermediul notelor de subsol și prin *Epilog II*.

Stilul epistolar și pretextul romantic al jurnalului dat autorului de Fred Vasilescu înainte de moarte aparțin romanului tradițional. Camil Petrescu le preia și le argumentează estetic în termeni moderni, într-o operă originală.

Perspectiva narativă

Perspectiva narativă este **relativizată**, dar în același timp **subiectivă**. Aceleași evenimente și personaje sunt percepute în mod diferit și chiar antitetic de către naratorii care relatează întâmplările, deoarece Camil Petrescu *„știe că adevărurile umane pot intra unul într-altul, asemenea păpușilor rusești, dar că nu există un Adevăr ultim, capabil să le conțină pe toate celelalte"*[1].

Naratorul omniscient, obiectiv și narațiunea la persoana a III-a (specifice romanului tradițional, obiectiv) sunt înlocuite în **romanul modern, psihologic**, de tip **subiectiv**, prin **narațiunea la persoana I**, cu focalizare exclusiv internă/ viziunea „împreună cu".

Narațiunea la persoana I presupune existența unui **narator implicat** (identitatea între planul naratorului și al personajului). Punctul de vedere unic și subiectiv, al personajului-narator care mediază între **cititor** și celelalte **personaje**, face ca cititorul să cunoască despre ele atât cât știu și personajele care relatează întâmplările. Însă situarea eului narativ în centrul povestirii conferă autenticitate, iar faptele și personajele sunt prezentate ca evenimente interioare, interpretate, analizate. Reprezentarea epică neutră a unor evenimente exterioare (în romanul

[1] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Ed. Minerva, București, 1980.

tradițional) face loc reprezentării unei proiecții subiective în planul conștiinței naratorului (în **romanul modern, psihologic, de tip subiectiv**).

Titlul

Titlul romanului ***Patul lui Procust*** are în vedere sensul conotativ (figurat) al acestei expresii.

În sens denotativ (propriu), sintagma are o explicație ce provine din mitologia greacă: tâlharul Procust ataca trecătorii pe drumul între Atena și Megara. El avea două paturi, unul foarte mare și unul foarte mic, unde îi așeza pe trecătorii prinși. Pe cei înalți el îi așeza în patul cel mic, pe cei scunzi în patul cel mare. În ambele situații îi chinuia pe nefericiții trecători, torturându-i până când ajungeau să se potrivească cu dimensiunea patului în care erau așezați. Procust își găsește și el sfârșitul, fiind ucis, în același mod în care îi omora pe trecători, de către Tezeu.

Prin extensie, în sens conotativ, expresia *patul lui Procust* simbolizează intenția de a impune un tipar prestabilit prin intermediul anumitor constrângeri sau poate sugera incompatibilitatea în relațiile interumane. Într-un studiu asupra romanului, Mihail Sebastian nota: *„Fred și Ladima sunt amândoi victimele aceluiași pat psihologic al lui Procust, unul mai scund, celălalt mai înalt decât dimensiunile fixe ale acestui culcuș."* În fond, fiecare personaj al romanului își dorește ca persoana iubită să fie sau să devină imaginea pe care el însuși și-o construiește despre iubire. Orgoliul exagerat îi împiedică pe Fred și pe doamna T. să se dăruiască unul celuilalt pe de-a întregul, fără temeri și rețineri (probabil că toată drama lui Fred provine din faptul că se simte inferior doamnei T.).

Nici celălalt cuplu, Ladima-Emilia, nu își poate găsi împlinirea și nici nu ar avea cum. Emilia își dorește aventură, bunăstare și succesul profesional. Ladima își dorește ca ea să fie o soție devotată și poate o mamă grijulie. Drama personajelor provine din incapacitatea lor de a se adapta la realitatea celuilalt, din dorința de a-l transforma pe celălalt conform propriei viziuni și propriului model.

Pe de altă parte, poezia lui Ladima, intitulată sugestiv tot *Patul lui Procust*, are în vedere imaginea conștiinței care dimensionează și redimensionează în mod tragic existența ființei umane.

Construcția subiectului

Acțiunea romanului se desfășoară între anii 1926–1928 și este localizată în București și Techirghiol.

Repere temporale și spațiale

Acțiunea

Cele trei scrisori ale Doamnei T., numerotate cu cifre romane, constituie răspunsul la rugămintea pe care Autorul i-o adresase de a-și povesti viața, în spiritul celei mai profunde

autenticități. Mihail Sebastian consideră că paginile care conțin scrisorile doamnei T. *„sunt cele mai frumoase, pe care proza românească modernă le cunoaște. Simplicitatea lor de expresie, accentul lor de oboseală și melancolie, acuitatea observațiilor, bogăția de sugestii a fiecărei imagini, pasiunea descurajată ce le animă – totul face din aceste scrisori o operă de înălțime excepțională."*

Aflăm astfel, prin intermediul scrisorilor, că, în urmă cu cincisprezece ani, Maria T. Mănescu, numită ulterior doamna T., cea mai frumoasă femeie dintr-un oarecare oraș de provincie era iubită fără speranță de un anume D. Femeia se căsătorește însă cu un inginer și părăsește țara, unde revine abia după divorț, stabilindu-se în București. Aici îl reîntâlnește pe D. căruia i se dăruiește, într-un moment de disperare, ea însăși suferind din cauza unei mari pasiuni pentru un anume X., sfârșită într-un mod enigmatic.

Comentariile autorului din subsolul paginii dezvăluie identitatea enigmaticului X. Este vorba de Fred Vasilescu, fiul industriașului Tănase Vasilescu-Lumânăraru, tânăr monden, diplomat și aviator. Autorul se împrietenește cu tânărul Fred Vasilescu și îi cere să-și împărtășească experiența iubirii neîmplinite pentru doamna T. Cea mai mare parte a romanului cuprinde jurnalul lui Fred. În acest jurnal, pe lângă povestea lacunară a iubirii lui Fred Vasilescu pentru doamna T., este inclusă și povestea de dragoste, sau mai degrabă iubirea nefericitului poet și gazetar G.D. Ladima pentru vulgara actriță Emilia Răchitaru. Este vorba de două povești de dragoste care se întâlnesc într-un anume punct. Iubirea lui Fred Vasilescu pentru doamna T. începuse cu patru–cinci ani în urmă, când Fred îi ceruse doamnei T., proprietara unui magazin de mobilă modernă, să-i decoreze apartamentul. Treptat, bărbatul intuiește superioritatea femeii iubite care îl învață să privească lumea și îi educă sensibilitatea, așa cum observa Nicolae Manolescu. Măturisindu-i iubirea, Fred s-ar fi anulat în întregime pe sine, s-ar fi transformat în sclavul femeii iubite. De aceea *„sacrifică definitiv pasiunea pe altarul vanității: în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea"*[2].

Cea de-a doua poveste de dragoste, dintre G.D. Ladima și Emilia Răchitaru, este inclusă în jurnalul lui Fred Vasilescu. Astfel, într-o după amiază călduroasă de august, Fred îi face o vizită Emiliei Răchitaru, o actriță vulgară și lipsită de talent. Fred află că pe Emilia o iubise G.D. Ladima, poet și ziarist, pe

[2] Nicolae Manolescu, op. cit.

care-l cunoscuse bine, firele vieții lor împletindu-se de mai multe ori. Emilia îi dă lui Fred să citească scrisorile lui Ladima și din acest moment acțiunea oscilează între planul prezent și cel trecut, în funcție de reacțiile și memoria lui Fred. Descoperind tragedia lui Ladima, care iubise o femeie nedemnă de el, Fred Vasilescu se regăsește pe sine în iubirea pătimașă și devoratoare pentru doamna T., pe care o părăsise considerându-i-se inferior, transformându-și în felul acesta viața într-un calvar. Mai mult decât atât el își simte, în mod inexplicabil, destinul legat de cel al lui Ladima: *„Ce ciudat mi se pare să leg, deodată, de viața mea trecută, o altă viață, la întretăiere, la o dată anumită... Știi ce făceai acum un an la data cutare, pentru că viața ta trece, așa ca un fir, și prin data asta. Dar să descoperi că prin aceeași dată, altă viață trece cu firul ei ți se pare ceva din altă lume..."*

Epilogul I, povestit de Fred Vasilescu analizează împrejurările morții lui Ladima. Astfel, impresionat de condiția omului superior și neînțeles, Fred cercetează cu atenție și minuțiozitate împrejurările în care Ladima s-a sinucis. Descoperă că acesta a avut revelația degradării morale în care îl aruncase iubirea pentru Emilia. Ca o ultimă încercare de a salva aparențele, lasă o scrisoare doamnei T., pe care o consideră idealul feminin prin excelență, scrisoare din care rezulta că dragostea neîmpărtășită pe care i-o purta acesteia ar fi fost cauza sinuciderii lui.

De misterul existențial al lui Fred Vasilescu se ocupă autorul însuși, în cel de-al doilea epilog al romanului, din care aflăm că Fred a murit într-un accident de avion, chiar a doua zi după ce predase manuscrisul autorului și după ce-și lasă averea prin testament doamnei T. După o lungă perioadă de ezitare, jurnalul lui Fred ajunge în mâinile doamnei T., care află cu surprindere că fusese iubită la fel de mult cum iubise și ea. Misterul morții lui Fred rămâne însă neelucidat până la capăt (**final deschis**). „Accident sau sinucidere?" este întrebarea ce planează în mintea cititorilor – *„Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului."*

Personajele

Personajele sunt caracterizate printr-o modalitate inedită, ele fiind văzute **din mai multe perspective** ca într-un sistem de **oglinzi paralele**. Deși relativizate de jocul perspectivelor, personajele se constituie antitetic împletindu-și destinele: doamna T. și Emilia Răchitaru, Fred Vasilescu și Ladima. Această **tehnică narativă** pe care o aplică scriitorul **modifică parțial conceptul de personaj**, care nu mai este un tip literar definit

din exterior, ci unul care se autoconstituie prin mărturisire sau care este „reflectat" în conștiința celorlalți.

Atât doamnei T., cât și lui Fred Vasilescu, Autorul le cere să se confeseze, el creând în felul acesta adevărate **dosare de existență**.

Doamna T.

Personajul principal feminin, **doamna T.** reprezintă tipul ideal de feminitate, tocmai prin faptul că nu e un „tip", cum remarcă Dumitru Micu (***În căutarea autenticității***): *„Romancierul nu și-a propus să creeze „un caracter" feminin, ci să-și întrupeze, într-o femeie creată, idealul de feminitate."* Doamna T. este diferită, prin contextul în care e pusă, de toate personajele feminine din romanele românești de până atunci, dar și de toate personajele feminine din romanele tradiționale. Până la doamna T. femeile aveau ceva pictural; indiferent de cel care le vedea, erau descrise fie ca frumoase, fie ca urâte. Camil Petrescu „rupe" această tradiție și prezintă o femeie vie, care *„nu e niciodată la fel, cum desigur nu e niciodată la fel capriciul ciocârliei în zbor"*, așa cum remarcă Fred. *„Niciunul dintre atributele superiorității ei nu este expresia unei indiscutabile calități. La modul comun, canonic, Doamna T. nu e măcar frumoasă."*[3] Calitățile ei depind de punctul de vedere din care e văzută. Personajele romanului o văd în mod diferit (**relativizarea perspectivei**). Pentru D. ea este femeia excepțională, iubită de toți bărbații. Un prieten al lui Fred afirmă chiar că este urâtă. Pentru Fred, doamna T. reprezintă o obsesie devoratoare de care fuge zadarnic. În viziunea lui Ladima, doamna T. este opusul Emiliei.

Mijloace de caracterizare

Portretul realizat în mod direct de autor în notele de subsol relevă o anumită distincție: *„Nu înaltă și înșelător de slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă cu lungi tăceri melancolice [...]. Ca fizic era poate prea personală ca să fie frumoasă în sensul obișnuit al cuvântului"*. Tot în mod direct o caracterizează și Fred: *„E o femeie frumoasă, deși poate fără stilul modei, dar când e serioasă are trăsăturile cam tari puțin, încât uneori pare urâtă... Când surâde însă – vag îndurerat totdeauna – trece parcă la o altă extremitate și devine de o feminitate fără pereche."*

Ea se autodefinește simplu și cu eleganță: *„Îmi place lumina... apoi pământul... cartea... rochia... fructele... zăpada... tot ce e neprefăcut... net."*

O altă inovație în realizarea acestui personaj feminin o constituie faptul că ea are o meserie, este proprietara unui mic

[3] Dumitru Micu, ***În căutarea autenticității***, Ed. Minerva, București, 1992.

magazin de mobilă, care-i conferă o anumită independență financiară, dar și morală, lucru nemaiîntâlnit până la Camil Petrescu la un personaj feminin din literatura română: *„Munca aceasta înseamnă pentru mine independența, banii câștigați îmi dau dreptul să fiu eu însămi, să cumpăr cărți și lucruri frumoase, să nu fiu jignită de proprietar și să fiu scutită de oferte necuviincioase."*

Inteligentă, gravă, sensibilă, feminină, grațioasă, vanitoasă, modestă, însușirea ei definitorie este **intelectualitatea**, după cum remarcă Dumitru Micu.

Mihail Sebastian o definește pe doamna T., folosindu-se de o formulă a lui Marcel Proust, astfel: *„«O femeie de geniu având existența unei femei obișnuite» este această Doamna T., în care inteligența și senzualitatea se întâlnesc pentru a crea o figură simplă și regală în același timp. Este un personaj complex, de calitate rară – adică tocmai ceea ce este mai greu de realizat în artă, unde calitățile excesive amenință să pară exterioare și teatrale."*

Fred Vasilescu

Fred Vasilescu este și el privit în oglinzi paralele. Din exterior el apare ca un exponent tipic al înaltei societăți din acel timp. Tânăr monden, de o frumusețe sportivă, fost secretar de legație, Fred Vasilescu este fiul mutimilionarului Tănase Vasilescu-Lumânăraru. Tinerii lui prieteni îl consideră sufletul petrecerilor, iar femeile îl simpatizează și îl admiră într-un mod excesiv. Unii îl consideră prost, incult și insensibil. *„Prietenii mei cred sincer că n-am inimă"*, notează Fred în jurnal, sau referindu-se la părerea lui G.D. Ladima, *„am înțeles că și el, ca și cealaltă lume mă crede și mai prost și mai incult decât sunt"*.

Portretul realizat de autor în mod direct în notele de subsol este acela al unui tânăr loial și delicat, de o mare profunzime intelectuală, prototipul învingătorului: *„Era fiul celui mai mare industriaș pe care l-am numit convențional în romanul meu* ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** *Tănase Vasilescu. Avea acel timbru deosebit, acea vibrație melodioasă, calmă pe care o au toți oamenii fruntași adevărați în activitatea lor oricare ar fi ea: artă, politică, militărie, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box."*

Doamna T. îl consideră pe Fred o enigmă și în același timp sufletul ei pereche: *„avem intens și nevăzut același suflet ca doi frați siamezi în același pântec."*

Descrierea fizică a lui Fred Vasilescu apare în *Epilog II* și îi aparține autorului, marcat în mod vizibil de moartea sa: *„Ziarele de a doua zi au adus coloane întregi de amănunte și numeroase fotografii, care de altfel erau ele însele un fel de moarte, căci, așa cenușii, poroase și cu liniile simplificate, nu mai înfățișau nimic din tânărul blond cu obrazul limpede, cu trăsături regulate și evidente ca un cap de statuie grecească, doar cu fruntea puțin cam boltită deasupra ochilor verzi adânci. Cu atât mai puțin aminteau de acel corp vânjos din sportivitate diversă, complimentară, cu mișcări mlădioase de haiduc, tânăr, afemeiat și gânditor."*

Impresia ultimă care rămâne este aceea a unui bărbat extrem de sensibil, lucid, care-și problematizează existența și trăiește drama unei iubiri imposibile. În realitate, ceea ce transformă iubirea lui Fred pentru doamna T. într-o dramă este tocmai faptul că tânărul își analizează prea mult sentimentele în loc să le trăiască pur și simplu.

Ladima

Ladima este tipul intelectualului inadaptat superior, incapabil să se încadreze în niște norme care nu se potrivesc cu fondul lui sufletesc: *„Când alții au vilă și casă și onoruri, pentru că au renunțat la mândria de a fi ei înșiși, mie nu mi-a rămas decât dreptul de a scrie ce gândesc. Dacă nu scrii ceea ce gândești, de ce să mai scrii? Sunt și alte mijloace de făcut bani, mai practice, mai rodnice, decât acela de mercenar al condeiului..."*, îi scrie el Valeriei, sora Emiliei.

Ladima apare reflectat în mod diferit în conștiința personajelor care intră în contact cu el. Astfel pentru Emilia, Ladima e un bărbat naiv, *„cam aiurea"*, posomorât și lipsit de șarm. Pentru Fred este un om serios, de reală distincție, un intelectual de o calitate aparte chiar dacă ușor demodat, căruia se sfiește să-i ofere postul de secretar la fundația sa. Mai mult decât atât, Fred vede în Ladima un frate de suferință, singurul om de pe lume căruia i-ar putea încredința taina nefericitei lui iubiri: *„N-aș putea să spun ce bucurie m-a cuprins la vederea omului acesta, care încă de la Movilă îmi dăduse o impresie de loialitate și bravură... Îl simțeam ca pe un frate bun..."*

Pentru Nae Gheorghidiu și Tănase Vasilescu, Ladima este un *„om de paie"*, care devine orgolios și incomod. Penciulescu îl consideră chiar un *„dobitoc"*, a cărui unică alternativă este sinuciderea, Cibănoiu afirmă că avea o inteligență rară, iar procurorul care-i ancheteză moartea îl consideră un mare poet. În relația cu Emilia, Ladima apare ca un om visător, sensibil și chiar iluzionat. Discrepanța dintre imaginea pe care el și-o construiește despre realitate și realitatea însăși, dar și conștiința propriei degradări morale îl determină să se sinucidă.

Emilia

Personalitatea **Emiliei Răchitaru** se conturează prin contrast cu aceea a doamnei T. *„Actriță stagiară, fără nicio perspectivă de a fi angajată definitiv, spaima directorilor de teatru și a regizorilor, adevărat antitalent, personificare a perfecțiunii mediocrității"*[4], Emilia este culmea vulgarității și a platitudinii.

[4] Dumitru Micu, op. cit.

Toți cei din jurul ei văd asta, mai puțin Ladima care o idealizează și vede în ea un *„copil mare"*, un suflet ales, o femeie frumoasă și talentată, viitoarea lui soție chiar.

Modalități ale narării

Relatarea și povestirea sunt înlocuite în proza modernă, de factură psihologică cu **analiza** și **interpretarea**, de unde impresia de epic evenimențial sărac în favoarea analizei.

Stilul anticalofil

Stilul anticalofil (*„fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie"*) pentru care optează romancierul susține **autenticitatea** limbajului. Scriitorul nu refuză corectitudinea limbii, ci efectul de artificialitate, ruptura de limbajul cotidian pe care o provoca emfaza din limbajul personajelor din romanul tradițional.

CONCLUZIA

Romanul ***Patul lui Procust*** este un **roman modern**, **psihologic**, **subiectiv**, deoarece are drept caracteristici: perspectiva narativă „fărâmițată", relativizată, adevărată inovație în „peisajul" romanesc al vremii, timpul prezent și subiectiv, fluxul conștiinței, memoria afectivă, narațiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, construcția personajelor, ale căror trăsături se dezvăluie treptat, prin alcătuirea unor *„dosare de existență"*, introspecția utilizată așa cum observă Nicolae Manolescu nu numai ca un mijloc de autocunoaștere, ci și ca un mijloc de cunoaștere a celuilalt, dar și anticalofilismul, autenticitatea definită ca identificarea actului de creație cu realitatea vieții, cu experiența nepervertită, cu trăirea febrilă.

(2) Aplicație realizată pe baza romanului ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** de Camil Petrescu.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Contextul epocii literare

Prin cele două romane ale sale – ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (1930) și ***Patul lui Procust*** (1933) – ca și prin estetica privitoare la această specie, Camil Petrescu a înnoit romanul românesc interbelic prin sincronizare cu literatura universală.

IPOTEZA

Roman modern de analiză psihologică, *„**Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război** [este] o scriere în care arta analizei câștigă unul din succesele ei cele mai mari"* (Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***).

ARGUMENTARE

Specie

Roman psihologic

Roman psihologic prin temă, conflict (interior), protagonist (o conștiință problematizantă) și prin utilizarea unor tehnici ale analizei psihologice, romanul lui Camil Petrescu este apreciat de critica vremii drept o *„monografie a îndoielii"* (C. Ciopraga), *„monografia unui element psihic, ...gelozia"* (G. Călinescu) sau *„povestea studentului în filozofie Ștefan Gheorghidiu, care odată cu războiul trăiește agonia și moartea iubirii lui"* (Tudor Vianu). Tudor Vianu apreciază *„exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice"*, faptul că *„analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămurește elementele constitutive, în treptata lor însumare"*.

Roman modern de tip subiectiv

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un **roman modern** de tip subiectiv, deoarece are drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent și subiectiv, fluxul conștiinței, memoria afectivă, narațiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, dar și autenticitatea definită ca identificarea actului de creație cu realitatea vieții, cu experiența nepervertită, cu trăirea intensă.

Perspectivă narativă

Instanțele comunicării narative

Romanul este scris la persoana întâi, sub forma unei **confesiuni a personajului principal**, Ștefan Gheorghidiu, care trăiește două experiențe fundamentale: iubirea și războiul.

Narațiunea la persoana întâi, cu focalizare exclusiv internă/ viziunea „împreună cu", presupune existența unui narator implicat (identitatea între planul naratorului și al personajului). Punctul de vedere unic și subiectiv, al **personajului-narator** care mediază între cititor și celelalte personaje, face ca cititorul să cunoască despre ele atât cât știe și personajul principal. Însă situarea eului narativ în centrul povestirii conferă autenticitate, iar faptele și personajele sunt prezentate ca evenimente interioare, interpretate, analizate. Reprezentarea epică neutră a unor evenimente exterioare (în romanul tradițional) face loc reprezentării unei proiecții subiective în planul conștiinței naratorului (în romanul modern, **psihologic**, de tip subiectiv).

Construcția discursului narativ

Titlu

Teme

Textul narativ este structurat în două părți precizate în titlu, care indică temele romanului și, în același timp, cele două experiențe fundamentale de cunoaștere trăite de protagonist: **dragostea** și **războiul**. Dacă prima parte reprezintă rememorarea iubirii matrimoniale eșuate (dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela), partea a doua, construită sub forma jurnalului de campanie al lui Gheorghidiu, urmărește experiența de pe front, în timpul Primului Război Mondial. Prima parte este în

întregime ficțională, în timp ce a doua valorifică jurnalul de campanie al autorului, articole și documente din epocă, ceea ce conferă **autenticitate** textului.

Unitatea romanului este asigurată de unicitatea conștiinței care analizează efectele celor două experiențe în plan interior și de două artificii de compoziție: primul capitol și scena dintre cele două părți ale romanului, cântecul de la răspântie de drumuri (topos simbolic), care contopește *„chinurile iubirii mele de oraș și chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul ăsta obștesc de răspântie"*.

Construcția subiectului

Acțiunea

Planuri temporale

Loc și timp al acțiunii

Romanul debutează printr-un artificiu compozițional: acțiunea primului capitol, ***La Piatra Craiului în munte***, este posterioară întâmplărilor relatate în restul Cărții I. Capitolul pune în evidență cele două planuri temporale din discursul narativ: timpul narării (prezentul frontului) și timpul narat (trecutul poveștii de iubire). În primăvara lui 1916, în timpul unei concentrări pe Valea Prahovei, Ștefan Gheorghidiu asistă la popota ofițerilor la o discuție despre dragoste și fidelitate, pornind de la un fapt divers aflat din presă: un bărbat care și-a ucis soția infidelă a fost achitat la tribunal. Această discuție declanșează memoria afectivă a protagonistului, trezindu-i amintirile legate de cei doi ani și jumătate de căsnicie cu Ela.

Întocmai ca la Proust, un eveniment exterior (aici, discuția de la popotă) declanșează rememorarea unor întâmplări sau stări trăite într-un „timp pierdut", dar spre deosebire de fluxul memoriei involuntare proustiene, în cartea lui Camil Petrescu evenimentele din trecut sunt ordonate cronologic și analizate în mod lucid, fiind vorba de memoria voluntară. La Proust, personajul-narator retrăiește trecutul, la Camil Petrescu, acesta analizează și interpretează trecutul.

Iubirea

„Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală" este fraza cu care debutează abrupt (concentrează **intriga**) cel de-al doilea capitol, ***Diagonalele unui testament***, dar și retrospectiva **iubirii** dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela. Tânărul, pe atunci student la filozofie, se căsătorește din dragoste cu Ela, studentă la Litere, orfană crescută de o mătușă. Iubirea bărbatului se naște din admirație, duioșie – *„Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită"* –, dar, la o autoanaliză lucidă, naratorul mărturisește că mai ales din orgoliu – *„Începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente, și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei*

mele iubiri." *„Vanitatea de a fi iubit de o femeie frumoasă devine la el stimulul pasiunii."*[5]

După căsătorie, cei doi soți trăiesc modest, dar sunt fericiți. Echilibrul tinerei familii este tulburat de o moștenire pe care Gheorghidiu o primește la moartea unchiului său avar, Tache. Ela se implică în discuțiile despre bani, lucru care lui Gheorghidiu îi displace profund – *„Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra acestor discuții vulgare."* Mai mult, spre deosebire de soțul său, Ela este atrasă de viața mondenă, la care noul statut social al familiei îi oferă acces. Cuplul evoluează spre o inevitabilă criză matrimonială, al cărei moment culminant are loc cu ocazia excursiei de la Odobești, prilejuită de sărbătoarea Sfinților Constantin și Elena. În timpul acestei excursii se pare că Ela îi acordă o atenție exagerată unui anume domn G., care, după opinia personajului-narator, îi va deveni mai târziu amant. După o scurtă despărțire, Ela și Ștefan se împacă. Înrolat pe frontul românesc, Gheorghidiu cere o permisie, ca să verifice dacă soția îl înșală, fapt nerealizat din cauza izbucnirii războiului.

Războiul

A doua experiență în planul cunoașterii existențiale o reprezintă **războiul**, iar *„Absolutul morții eclipsează absolutul iubirii"*[6]. Imaginea războiului e demitizată, în descendență stendhaliană – *„Dacă istoria e interesată de marile bătălii [...], romanul reflectă mai curând aspectele neglijate și neglijabile ale războiului: frigul, durerile de stomac, întâmplările comice și absurde [...] contează mai mult pentru un romancier, sunt adică mai autentice, decât planul complet al bătăliei."*[7]

Frontul înseamnă haos, mizerie, măsuri absurde, învălmășeală, dezordine. Ordinele ofițerilor superiori sunt contradictorii, legăturile dintre unități sunt aleatorii. Din cauza informațiilor eronate, artileria română își fixează tunurile asupra propriilor batalioane. La confruntarea cu inamicul se adaugă frigul și ploaia.

Se observă diferența dintre romanul tradițional de război (***Război și pace*** de Lev Tolstoi) și romanul modern: *„renunțarea la ierarhia de semnificație a evenimentelor exterioare sau, în orice caz reducerea ei drastică, cultivarea în consecință a evenimentului comun, banal, cotidian."*[8]

Operațiunile încep cu atacarea postului vamal maghiar. Ștefan Gheorghidiu și unitatea lui pătrund în localitatea Bran,

---

[5] Dumitru Micu, ***În căutarea autenticității***, Ed. Minerva, București, 1992.
[6] Dumitru Micu, op. cit.
[7] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Ed. Gramar, București, 1998.
[8] Ibidem.

cuceresc măgura cu acelaşi nume, apoi Tohanul Vechi, comuna Vulcan, trec Oltul, se opresc pe dealurile de dincolo de râu, în Cohalm şi se îndreaptă spre Sibiu.

Experienţele dramatice de pe front modifică atitudinea personajului-narator faţă de celelalte aspecte ale existenţei sale: *„Atât de mare e depărtarea de cele întâmplate ieri, că acestea sunt mai aproape de copilăria mea, decât de mine cel de azi... De soţia mea, de amantul ei, de tot zbuciumul de-atunci, mi-aduc aminte cu-adevărat, ca de o întâmplare din copilărie."*

Capitolul ***Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*** ilustrează absurdul războiului şi tragismul confruntării cu moartea. Viaţa combatanţilor ţine de hazard, iar eroismul este înlocuit de spaima de moarte care păstrează doar instinctul de supravieţuire şi automatismul: *„Nu mai e nimic omenesc în noi."* Individul se pierde, se simte anulat în iureşul colectiv. Drama colectivă a războiului pune în umbră drama individuală a iubirii.

Rănit şi spitalizat, Gheorghidiu se întoarce acasă, la Bucureşti, dar se simte detaşat de tot ce îl legase de Ela. Obosit să mai caute certitudini şi să se mai îndoiască, o priveşte acum cu indiferenţa *„cu care priveşti un tablou"* şi hotărăşte să o părăsească: *„I-am scris că îi las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi..., de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul."*

Personajele

Ştefan Gheorghidiu, personajul-narator reprezintă **tipul intelectualului lucid,** inadaptatul superior, care trăieşte drama îndrăgostitului de absolut. Filozof, el are impresia că s-a izolat de lumea exterioară, însă în realitate, evenimentele exterioare sunt filtrate prin conştiinţa sa. Gândurile şi sentimentele celorlalte personaje nu pot fi cunoscute de cititor, decât în măsura în care se reflectă în această conştiinţă. În acest sens, Ela este cel mai „misterios" personaj, prin faptul că tot comportamentul ei este mediat de viziunea personajului-narator. De aceea cititorul nu se poate pronunţa asupra fidelităţii ei sau dacă e mai degrabă superficială, decât spirituală. *„Nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dându-şi arama pe faţă, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ştefan. În acest caz putem afirma că singurele evenimente veritabile nu sunt acelea obiective, ci acelea din conştiinţa lui Gheorghidiu. Numai pe acestea le putem povesti fără riscul de a greşi."*[9]

Tehnici ale analizei psihologice

Prin **introspecţie** şi **monolog interior, tehnici ale analizei psihologice**, Ştefan Gheorghidiu percepe cu luciditate, alternând sau interferând, aspecte ale planului interior/ **fluxul**

[9] Nicolae Manolescu, op. cit.

conştiinţei (trăiri, sentimente, reflecţii) şi ale planului exterior (fapte, tipuri umane, relaţii cu alte personaje).

Modalităţile narării

Relatarea şi povestirea sunt înlocuite în proza modernă cu **analiza** şi **interpretarea**, de unde impresia de epic evenimenţial sărac în favoarea analizei. Masa de la unchiul Tache este prezentată ca o scenă balzaciană: aşezarea personajelor, interesul pentru moştenire, portretul bătrânului avar şi al arivistului linguşitor Nae Gheorghidiu.

Stil

Stilul anticalofil pentru care optează romancierul susţine **autenticitatea** limbajului. Scriitorul nu refuză corectitudinea limbii, ci efectul de artificialitate, ruptura de limbajul cotidian pe care o provoca emfaza din limbajul personajelor din romanul tradiţional. De aceea banalizează, de pildă, obiectul şi limbajul în care se poartă discuţia de la popotă (capitolul I). Personajul-narator comentează astfel conversaţia ofiţerilor: *„Platitudini, poncife din cărţi şi formule curente..."*. Aceasta nu este doar o critică la adresa peretenţiei de cultură a ofiţerilor, ci mai ales a unui *„mod neautentic de a vorbi"*[10], teatralizat, mimetic, dar fals.

CONCLUZIE

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un roman modern, **psihologic**, având drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent şi subiectiv, memoria afectivă, naraţiunea la persoana I şi autenticitatea trăirii.

I. Conceptul operaţional

Personajul în romanul psihologic

II. Competenţa de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

[10] Nicolae Manolescu, op. cit.

Cerințe posibile:

• Scrie un eseu, de 2–3 pagini, despre evoluția personajului principal ilustrată într-un roman psihologic/ subiectiv/ modern studiat.

• Scrie un eseu argumentativ, de 2–3 pagini, în care să prezinți condiția intelectualului, așa cum se reflectă într-un roman studiat.

• Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să prezinți evoluția unui cuplu de personaje dintr-un roman psihologic studiat.

III. Sugestii de redactare

Formula estetică – construirea textului literar și a personajului

Camil Petrescu pledează pentru o estetică a autenticității, în studiile teoretice (***De ce nu avem roman?***, 1927; ***Noua structură și opera lui Marcel Proust***, 1935) și în romanele sale (***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, 1930; ***Patul lui Procust***,1933).

Romanul modern de tip proustian promovat de Camil Petrescu impune un nou univers epic, o altă perspectivă narativă și un nou tip de personaj, o conștiință lucidă, analitică, intelectualul, inadaptatul superior.

În articolul ***De ce nu avem roman?***, Camil Petrescu abordează câteva aspecte ale **construcției personajului din romanul modern, psihologic**: *„Literatura presupune fireşte probleme de conştiinţă. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiinţă sunt posibile. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite"*.

Particularități de construcție a personajului în romanul psihologic sunt: înlocuirea portretului fizic detaliat și a corespondențelor artificiale dintre portretul fizic și cel moral cu detalii fizice semnificative în trăirile personajelor; deplasarea interesului spre conflictul și portretul interior, relevate prin analiză și introspecție; interesul asupra lumii interioare, la nivelul conștiinței; utilizarea tehnicilor moderne de analiză psihologică (introspecția, monologul interior, fluxul conștiinței, memoria afectivă).

Romanul psihologic ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (1933) este scris la persoana întâi, sub forma unei confesiuni a personajului principal, Ștefan Gheorghidiu, care traversează două experiențe fundamentale: iubirea și războiul. Ștefan Gheorghidiu este **protagonistul** și **personajul-narator** al cărții, perspectiva narativă fiind **subiectivă și unică**. Modernitatea romanului este susținută și de timpul prezent, subiectiv, de fluxul conștiinței, memoria afectivă, luciditatea autoanalizei, de anticalofilism și de autenticitate.

Gheorghidiu trăiește drama lucidității și a aspirației spre absolut, iar prin intermediul lui, autorul introduce un nou tip de personaj în literatura română: **intelectualul ca structură de caracter** (cf. Ovid Crohmălniceanu): *„La Camil Petrescu e vorba de intelectuali, de oameni care prin însăşi natura lor tind să cunoască ce se petrece cu ei, refuză să trăiască altfel decât conştient; prin urmare, fac din problema lămuririi raţiunilor existenţei o chestiune vitală."* Problematica intelectualului reprezintă o preocupare constantă pentru scriitorul Camil Petrescu, care în eseul ***Noocrația necesară*** (termen ce viza inițial integrarea intelectualității în ordinea socială și politică), din 1924, pleda pentru o organizare socială asemănătoare cu cea imaginată și de Platon: în fruntea societății să se afle mințile superioare, filozofii și savanții.

Prezentarea unor elemente de construcție a subiectului și a discursului narativ, prin care se evidențiază trăsături ale personajului

Personajul-narator Gheorghidiu se raportează la două planuri temporale: timpul cronologic, în care consemnează întâmplările de pe front și timpul psihologic, în care protagonistul rememorează drama iubirii. Modul de a fi al protagonistului se reflectă în modul în care el povestește: spirit analitic, intelectualist și critic, personajul-narator va produce o narațiune în care epicul propriu-zis este subordonat analizei și interpretării.

Protagonistul trăiește două experiențe „definitive" pentru formarea lui ca om: dragostea și războiul. *„Nu numai în iubire, ci în toate actele existenţiale personajul caută o verificare şi o identificare a eului propriu. E însetat de experienţă şi, spre a şi-o procura, e dispus a plăti orice preţ, inclusiv preţul vieţii."*[11]

Prima experiență de cunoaștere e trăită sub semnul incertitudinii și reprezintă un zbucium permanent – „monografia îndoielii". Suferința provine, pe de o parte, din iubirea înșelată, iar pe de altă parte, din faptul că Gheorghidiu caută, ca mai toți eroii lui Camil Petrescu, certitudini. Acest **conflict interior** se grefează pe opoziția între aspirațiile absolute ale intelectualului și realitatea meschină a societății.

În **incipitul** romanului se apelează la un artificiu compozițional. Întâmplările din primul capitol, ***La Piatra Craiului în munte***, sunt posterioare evenimentelor relatate în restul Cărții I. Capitolul pune în evidență cele două planuri temporale din discursul narativ: timpul narării (prezentul frontului) și timpul narat (trecutul poveștii de iubire).

În primăvara anului 1916, personajul principal se află concentrat, pe Valea Prahovei. La popota ofițerilor, asistă la o

[11] D. Micu, op. cit.

discuție despre dragoste și fidelitate, pornind de la un fapt divers aflat din presă: un bărbat care și-a ucis soția infidelă a fost achitat de judecător. Această discuție declanșează memoria afectivă a protagonistului, trezindu-i amintirile legate de cei doi ani și jumătate ai căsniciei cu Ela.

Fraza cu care începe capitolul ***Diagonalele unui testament***: *„Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală"* concentrează **intriga** romanului și deschide retrospectiva iubirii dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela. Îndoiala este cu atât mai dureroasă cu cât Gheorghidiu consideră că *„acei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt"*.

Personajul-narator crezuse că trăiește marea iubire: *„Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic: așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, și aveam să pierim la fel amândoi."* Dar aspirația pentru iubirea absolută coexistă cu faptul că acest sentiment reprezintă pentru el un **proces de autosugestie.** Iubirea lui pentru Ela se născuse din admirație, duioșie – *„Iubești întâi din milă, din admirație, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită..."* –, dar, mai ales, din **orgoliu:** *„Începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri."* Criticul Dumitru Micu apreciază că: *„Vanitatea de a fi iubit de o femeie frumoasă devine la el stimulul pasiunii."* Tot din **orgoliu** Gheorghidiu încearcă să o modeleze pe Ela după propriul tipar de idealitate, ceea ce favorizează eșecul.

Modalități/ procedee de caracterizare a personajului

Etape semnificative pentru evoluția personajului

Student la filozofie, Ștefan Gheorghidiu este un **intelectual** care trăiește în **lumea ideilor**, a cărților și care are impresia că s-a izolat de realitatea materială imediată. În fapt însă, tocmai această realitate imediată produce destrămarea cuplului. Până în momentul în care Gheorghidiu primește moștenirea de la unchiul Tache, cuplul trăiește în condiții modeste, dar în armonie.

În capitolul ***Diagonalele unui testament***, în secvența narativă de factură balzaciană a mesei de familie, se poate observa ce anume îl determină pe bătrânul avar să-i lase cea mai mare parte din avere nepotului său, Ștefan. De Sfântul Dumitru, Ela și Ștefan, împreună cu mama și surorile lui și cu celălalt unchi, Nae Gheorghidiu, sunt invitați la masă la unchiul Tache. Discutând despre căsătorie, Nae Gheorghidiu îi reproșează lui Ștefan căsătoria din dragoste cu o fată săracă, ca și a tatălui său mort, Corneliu, pe care în plus îl acuză de nu-i fi lăsat fiului o moștenire. În încercarea de a-și apăra

părintele, Ștefan își expune motivul pentru care nu s-a însurat pentru avere, ca Nae Gheorghidiu: *„De cele mai multe ori, părintele, care lasă avere copiilor, le transmite și calitățile prin care a făcut averea: un obraz mai gros, un stomac în stare să digereze și ouă clocite, ceva din slutenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o șiră a spinării flexibilă ca nuiaua (dacă nu cumva rahitismul nevestei milionare n-a înzestrat-o cu o cocoașă rigidă ca o buturugă). Orice moștenire e, s-ar putea zice, un bloc."*

Impresionat de izbucnirea lui Ștefan, unchiul Tache îi lasă cea mai însemnată parte a averii. Nae Gheorghidiu remarcă ulterior discrepanța dintre aspirațiile intelectualului și „valorile" societății, caracterizându-l **direct**: *„N-ai spirit practic... Ai să-ți pierzi averea [...]. Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză. Eu sunt mai deștept ca ei când e vorba de parale."* Disputa în jurul moștenirii continuă cu procesul intentat atât de Nae Gheorghidiu, cât și de mama și surorile lui Ștefan pentru a obține o parte cât mai mare din avere. Atitudinea soției sale, care se implică cu îndârjire în discuțiile despre bani, îl surprinde în mod dureros, pentru că, așa cum mărturisește referitor la Ela: *„Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plăpândă și având nevoie să fie protejată, nu să intervină atât de energic interesată."* Dezgustat, Ștefan cedează o parte din avere în favoarea familiei, dar se simte tot mai izolat de lumea meschină și egoistă în mijlocul căreia trăiește, mai ales că își dă seama că nici femeia iubită nu-l înțelege: *„Mă cuprindea o nesfârșită tristețe văzând că nici femeia asta, pe care o credeam aproape suflet din sufletul meu, nu înțelegea că poți să lupți cu îndârjire și fără cruțare pentru triumful unei idei, dar în același timp să-ți fie silă să te frământi pentru o sumă, fie ea oricât de mare, să lovești aprig cu coatele.*

Am știut mai târziu, că aveam o reputație de imensă răutate, dedusă din îndârjirea și sarcasmul cu care-mi apăram părerile, din intoleranța mea intelectuală, în sfârșit."

Primirea moștenirii are efecte și într-un plan mult mai profund, deoarece generează criza matrimonială. Ela se lasă în voia tentațiilor mondene, iar *„Gheorghidiu începe să fie apreciat în funcție de un cod existențial care nu i se potrivește"*[12]. Dintr-un orgoliu exagerat refuză să intre în competiție cu ceilalți, fiindcă i se pare sub demnitatea lui de intelectual să-și schimbe garderoba și să adopte comportamentul superficial al dansatorilor mondeni apreciați de Ela. De aceea nici nu întreprinde nimic pentru a

[12] D. Micu, op. cit.

recâştiga preţuirea pierdută a soţiei. Dimpotrivă, priveşte aparent indiferent ceea ce se întâmplă. Criza de identitate e declanşată de conflictul dintre esenţa sa (psihologică, morală) şi aparenţa socială, impusă prin convenţie. Mai mult, Ştefan trăieşte iubirea în mod raţional, intelectual şi o raportează continuu la absolut.

Excursia de la Odobeşti declanşează ireversibil criza matrimonială. **Natură reflexivă şi hipersensibilă**, personajul suferă pentru că are impresia că este înşelat. Mici incidente, gesturi fără importanţă, privirile pe care Ela le schimbă cu domnul G. se amplifică în conştiinţa protagonistului: *„toată suferinţa asta monstruoasă îmi venea din nimic."* Nevoia de absolut îl determină să-şi analizeze cu luciditate stările, de unde suferinţa. Pentru eroii lui Camil Petrescu, *„Câtă luciditate atâta conştiinţă, câtă conştiinţă atâta pasiune şi deci atâta dramă"*.

Gelozia, îndoiala personajului înregistrează şi alte etape ale destrămării cuplului: ruptura, împăcarea temporară, până la izbucnirea războiului. Deşi ar fi putut să evite participarea la război, profitând de averea sa, aşa cum procedează Nae Gheorghidiu, Ştefan se înrolează voluntar din dorinţa de a trăi această experienţă existenţială şi ca act moralmente necesar: *„N-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea faţă de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare."*

Alexandru Paleologu apreciază că: *„Gheorghidiu hotărăşte să plece pe front dintr-o aviditate de cunoaştere, dar şi dintr-un imperios sentiment al onoarei. De obicei se consideră că acest sentiment nu e prea compatibil cu intelectualitatea, sau în orice caz nu e de aceeaşi esenţă şi nu rezistă la o analiză lucidă. Camil Petrescu [...] asociază în mod esenţial şi solidar onoarea cu inteligenţa."*

Confruntat cu situaţii-limită, protagonistul se **autoanalizează lucid**: *„Ştiu că voi muri, dar mă întreb dacă voi putea îndura fizic rana care îmi va sfâşia trupul."*

A doua experienţă fundamentală, cea a confruntării directe cu moartea, lasă definitiv în umbră experienţa iubirii. Drama colectivă a războiului anulează drama personală, a iubirii. Războiul este demitizat şi prezentat aşa cum se reflectă în conştiinţa combatantului: monstruos şi absurd. Camil Petrescu mărturiseşte că nu descrie nicio luptă, ci viaţa interioară a individului confruntat cu frigul, foamea, frica de moarte, absurdul şi tragismul războiului, sentimentul de sfârşit de lume, dispariţia oricărei urme de umanitate: *„nu mai e nimic omenesc în noi."*

Rănit şi spitalizat, Gheorghidiu se întoarce acasă la Bucureşti, dar se simte detaşat de tot ce îl legase de Ela. **Finalul** romanului reprezintă sfârşitul dramei personale, a iubirii. Obosit, Ştefan îşi priveşte acum soţia *„cu indiferenţa cu care priveşti un tablou"*, iar ruptura este definitivă: *„I-am scris că îi las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi... de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul."*

În privinţa dramei colective, se poate vorbi despre un final deschis, deoarece Ştefan se întoarce pe front, fără a mai afla în ce fel îşi manifestă respingerea faţă de absurditatea războiului. Într-o notă de subsol din alt roman, ***Patul lui Procust***, se menţionează că a dezertat, fără ca naratorul să dea vreo explicaţie.

Dintre **modalităţile de caracterizare a personajului**, portretul lui Gheorghidiu este realizat prin caracterizare indirectă, care se desprinde din fapte, gânduri, limbaj, gesturi, atitudini şi relaţiile cu celelalte personaje. La aceasta se adaugă autocaracterizarea, dar şi procedee specifice romanului psihologic modern: autoanaliza lucidă, introspecţia (*„Nu pot gândi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atâta încordare, s-au rupt ca nişte sfori putrede"*), monologul interior, rememorarea, memoria involuntară, fluxul conştiinţei.

Exprimarea unei opinii argumentate, cu privire la destinul personajului

Ştefan Gheorghidiu reprezintă un tip de personaj impus în literatura română de romanele şi dramaturgia lui Camil Petrescu: intelectualul aspirând spre absolut, ca şi Ladima, Gelu Ruscanu sau Andrei Pietraru. Inadaptat superior, lucid şi hipersensibil, Gheorghidiu încearcă să recompună lumea în funcţie de aspiraţia sa către absolut şi are orgoliul de a refuza o realitate care nu i se potriveşte. Deşi în lumea lui Nae Gheorghidiu, a afaceristului Vasilescu Lumânăraru şi a mondenului Grigoriade, Ştefan Gheorghidiu pare a fi un învins, în raport cu lumea pură a ideilor, are tăria de a nu accepta compromisul.

Conştiinţa lucidă, analiza şi confesiunea pun în evidenţă preocuparea personajului-narator pentru problemele profunde ale existenţei, receptate în lumea sa interioară ca experienţe definitorii.

MIRCEA ELIADE
ROMANUL EXPERIENȚEI

I. Delimitări contextuale și terminologice

Romanul experienței reprezintă o orientare tematică în romanul interbelic, categorie care valorifică trăirea cât mai intensă, până la capăt, în plan interior, de către personaje a unor experiențe personale variate, dar definitorii (de exemplu: iubirea, prietenia, războiul, moartea). Proza experienței se bazează pe crearea impresiei de autenticitate, fie prin utilizarea unor elemente care țin de realitate (pagini de jurnal, de gazetă, scrisori, biografii reale etc.), fie prin fabricarea unora care să pară a fi reale.

Mircea Eliade a teoretizat încă de la 20 de ani (în volumul ***Itinerariu spiritual. Scrieri de tinerețe***, 1927) rolul de *„gimnastică a conștiinței"* și ținta finală, *„armonia organică, echilibrul forțelor lăuntrice"*, pe care le are trăirea intensă a unor experiențe cât mai variate.

„Orice se întâmplă în viață poate constitui un roman. [...] *Orice e viu se poate transforma în epic, orice a fost trăit sau ar putea fi trăit."* (Mircea Eliade, ***Șantier***)

Romanul modern subiectiv, cultivat la noi în deceniul al treilea, deplasează interesul spre estetica autenticității, iar narațiunea se concentrează asupra evenimentelor vieții interioare. În plan stilistic, autenticitatea înseamnă grija pentru exprimarea „exactă", cu sinceritate, a trăirii unor experiențe de viață „adevărate" (prin confesiune, analiză și autoanaliză lucidă) și refuzul scrisului frumos (stilul anticalofil). Personajele trăiesc mai puțin ca individualități determinate social și mai ales ca realități psihologice sau morale, care se concretizează în romanele moderne în adevărate probleme de existență.

Estetica autenticității:

„Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil, și chiar fără caligrafie." (Camil Petrescu, ***Patul lui Procust***)

II. Competențe de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (romanul).
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerințe posibile:

- Scrie un eseu, de 2–4 pagini, în care să prezinți un roman al experienței din perioada interbelică, prin referire la o operă literară studiată.
- Scrie un eseu, de 2–4 pagini, în care să demonstrezi că o operă literară studiată, publicată în perioada interbelică este un roman al experienței.
- Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să prezinți evoluția unui cuplu de personaje dintr-un roman al experienței/ subiectiv/ modern/ psihologic studiat.
- Scrie un eseu argumentativ, de 2–3 pagini, despre problematica iubirii, ilustrată într-un roman studiat.

III. Sugestii de redactare

(1) Aplicație realizată pe baza romanului ***Maitreyi*** de Mircea Eliade.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZĂ** Scrierile literare ale lui Mircea Eliade reprezintă două tendințe ireconciliabile: pe de o parte „experiența", autenticitatea, trăirea nemijlocită, intensă a realității, mai ales sub aspect spiritual și erotic, pe de altă parte fantasticul, reflectând „experiența sacrului".
„Gide-ism"	Cu privire la prima tendință, G. Călinescu afirmă că *„Mircea Eliade reprezintă cea mai integrală (și servilă) întrupare a gide-ismului la noi"*. Aprecierea se referă la faptul că pentru romancierul Mircea Eliade, ca și pentru scriitorul André Gide, sensul artei este *„cunoașterea (înțelege instruirea de esențe pe cale mitologică)"*. Artistul trăiește intens *„răul și binele eliberându-se de amândouă, rămânând cu o intactă curiozitate"* și *„își notează cu răceală experimentele în «caiete»"*. *„Orice rând trebuie să fie «autentic» (documentar în sensul semnificației interioare) și atunci stilul e un fel de a te prefera pe tine adevărului."*[1]
	Romanul ***Maitreyi*** de Mircea Eliade face parte din prima tendință, fiind un **roman modern subiectiv**, de analiză psihologică, un **roman al autenticității și al experienței**, dar și un **roman exotic**. Apărut în 1933, romanul s-a bucurat la apariție de un mare succes de critică și de public, care a trecut repede granițele țării.
	ARGUMENTARE Este un **roman al experienței** și al „autenticității" pentru că valorifică trăirea cât mai intensă, în plan interior, de către

[1] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Editura Minerva, București, 1986.

personaje, a unor experienţe definitorii. Proza experienţei se bazează pe crearea impresiei de autenticitate, prin utilizarea unor elemente care ţin de realitate (jurnalul din India al scriitorului, elemente autobiografice, scrisori etc.).

Roman al experienţei

Deşi este un roman cu surse autobiografice, iar Allan este un *alter-ego* al scriitorului, **„experienţialismul"/ trăirismul** nu provine din legăturile cu viaţa reală a autorului, ci din faptul că romanul creează impresia de viaţă autentică, iar eroii lui îşi trăiesc iubirea cu intensitate, ca experienţă definitorie a existenţei.

„Experienţialismul"/ trăirismul

Critica literară a evidenţiat **relaţia dintre exotism şi trăirism** în roman: *„Aparent exotic, Maitreyi reconstituie o revelatoare diagramă a înălţărilor şi căderilor pe care le poate cunoaşte iubirea între doi oameni cu formaţii sufleteşti foarte diferite. Adevărul psihologic străpunge insolitul situaţiilor şi conferă experienţei o densă substanţă omenească."*[2]

Roman exotic

Întâiul nostru **roman exotic** îşi datorează această calitate mai puţin decorului, cât mai ales aspectelor sociale din Calcutta şi din familia bengaleză în care pătrunde europeanul, dar şi prin *„Descoperirea sufletului feminin indian, o adevărată* terra incognita *pentru un european"*[3]. În Calcutta trăieşte o lume pestriţă, formată din trei comunităţi: cea autohtonă, foarte conservatoare; apoi comunitatea albă, preponderent engleză şi o comunitate eurasiatică, disprețuitoare faţă de indigeni, dar grăbită să-i imite pe europeni. În acest cadru social se desfăşoară *„idila între două fiinţe de rase deosebite, despărţite prin moravuri, unite în universalitatea dragostei, o veche temă romantică"*[4]. *„Allan şi Maitreyi sunt întruchipări exotice ale unui mit etern: acela al cuplului de îndrăgostiţi."*[5]

Surse autobiografice

Romanul ***Maitreyi*** valorifică **aspecte autobiografice**: o poveste de dragoste trăită de autor alături de fiica profesorului Dasgupta, gazda lui din India, unde Eliade petrece mai mulţi ani, dedicându-se studiilor de orientalistică la Universitatea din Calcutta. Notele din jurnalul acestei perioade vor sta la baza creaţiei epice, care aparţine ficţiunii, fiind modificate numele şi ocupaţiile unor personaje, ca şi finalul întâmplării, după cum mărturiseşte Mircea Eliade în ***Memorii***.

---

[2] Ovid S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale, I***, Bucureşti, Ed. Universalia, 2003.

[3] Idem.

[4] G. Călinescu, op. cit.

[5] Eugen Simion, ***Mircea Eliade, spirit al amplitudinii***, Ed. Demiurg, Bucureşti, 1995.

Estetica autenticităţii

Tehnica narativă

Formula care sintetizează problematica romanului este estetica **autenticităţii,** prin **confesiunea** personajului-narator, relatarea la persoana I, introspecţia, autoanaliza lucidă. Autenticitatea romanului modern, amestec de jurnal intim şi naraţiune retrospectivă, este susţinută de utilizarea **tehnicii narative moderne,** „punerea în abis" (ca în ***Falsificatorii de bani*** de André Gide), secvenţe din jurnal fiind introduse în naraţiunea romanescă. Un alt element de autenticitate este anticalofilismul declarat de narator: *„...eu nu ştiu să povestesc. E un dar ăsta al poveştilor. Nu-l are oricine."*

Teme

Tema romanului este iubirea incompatibilă. Povestea nefericită trăită de cuplul de îndrăgostiţi Allan şi Maitreyi, în decor exotic, aminteşte de Romeo şi Julieta sau Tristan şi Isolda, încât se poate spune că prin acest roman *„Mircea Eliade a sporit cu unul seria miturilor erotice ale umanităţii"* (Perpessicius).

Conflict

Conflictul dintre europeanul Allan şi bengalezul Narendra Sen, tatăl fetei, redă opoziţia dintre libertatea dragostei şi constrângerile tradiţionale, iar la nivel general, incompatibilitatea sau lipsa de comunicare dintre civilizaţii şi mentalităţi: cea europeană şi cea asiatică. Fire autoreflexivă, Allan trăieşte un **conflict interior**: dintre intensitatea iubirii, ca experienţă definitorie, şi luciditatea autoanalizei. Iubind-o pe Maitreyi, Allan descoperă atât lumea tainică a Indiei, cât şi forţa iubirii adevărate.

Titlu

Titlul cărţii coincide cu numele personajului principal feminin – ***Maitreyi*** – considerată de critica literară cel mai exotic personaj feminin din literatura română, *„femeie şi mit"*, în acelaşi timp, *„simbol al sacrificiului în iubire"* (Pompiliu Constantinescu).

Compoziţie

Romanul este structurat în **cincisprezece capitole**, iar întâmplările sunt relatate la persoana I, din perspectiva **personajului-narator**, europeanul Allan. În roman există *„trei niveluri ale scrieturii: (1) jurnalul intim al personajului care trăieşte o întâmplare miraculoasă, transformată într-o tragedie plină de sensuri; acesta înregistrează experienţa în chiar momentul manifestării ei; (2) însemnările ulterioare ale diaristului care infirmă sau completează primele impresii şi (3) confesiunea naratorului pe măsură ce naraţiunea* se scrie *după ce experienţa (istoria) s-a încheiat. Tehnica nu este deloc complicată şi avantajul ei este acela că diminuează sentimentul ficţiunii şi sporeşte iluzia autenticităţii faptelor. Cititorul*

Narator

„Niveluri ale scrieturii"

---

[3] Drama este o specie dramatică bine reprezentată în epocă, dar nu este obligatorie pentru examen.

trăiește astfel cu impresia că autorul nu face decât să-și transcrie propria biografie. [...] Totul este, desigur, o iluzie"[6].

Construcția discursului narativ

Noutatea **construcției discursului narativ** constă în **dubla perspectivă temporală** pe care naratorul-personaj o are asupra evenimentelor: contemporană și ulterioară. Personajul-narator nu evocă pur și simplu întâmplările, rememorându-le, ci reconstituie evenimentele trecute prin raportare la timpul prezent, dar și la felul în care percepuse respectivele evenimente în momentul în care le trăise, consultând în acest scop jurnalul acelei perioade. Asemenea notații, care conferă autenticitate, sunt frecvente în roman, de exemplu: *„Eu scriam în odaia mea. Am avut o sufocare penibilă de gelozie, de care mi-e rușine. (Notă. De fapt, nu eram prea îndrăgostit atunci. Totuși eram gelos pe oricine o făcea să râdă pe Maitreyi.)"* (capitolul VI). Pe măsură ce scrie romanul, viziunea lui Allan asupra întâmplărilor trecute se modifică. Neconcordanța dintre istoria propriu-zisă, relatată în jurnal, și rememorarea acesteia, în romanul pe care Allan îl scrie, relativizează evenimentele și le conferă caracter subiectiv. Din această perspectivă, ***Maitreyi*** poate fi considerat și *romanul scrierii unui roman.*

Incipit

Incipitul *ex-abrupto* al romanului modern surprinde prin tonalitatea confesiunii și atitudinea personajului-narator, prin sinceritatea povestirii, luciditatea analizei, autenticitatea faptului „trăit", consemnat *„în însemnările mele din acel an"*, dar și prin misterul femeii iubite, Maitreyi: *„Am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic. Numele ei apare acolo mult mai târziu, după ce am ieșit din sanatoriu și a trebuit să mă mut în casa inginerului Narendra Sen, în cartierul Bhowanipore. Dar aceasta s-a întâmplat în 1929, iar eu întâlnisem pe Maitreyi cu cel puțin zece luni înainte. Și dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai că nu știu cum să evoc figura ei de-atunci și nu pot reține aievea mirarea mea, nesiguranța și tulburarea celor dintâi întâlniri."*

Subiectul

Allan este un tânăr inginer englez care, atras de exotismul Indiei, dar și dornic de a-și face o carieră, se angajează în Calcutta, la o societate de canalizare a deltei.

Mai întâi desenator tehnic, apoi însărcinat să supravegheze lucrările la Tambuk și la Assam, în junglă, se îmbolnăvește de malarie și este spitalizat. Inginerul hindus Narendra Sen, cu studii strălucite la Edinburgh, îl invită pe Allan să locuiască în casa lui, în timpul convalescenței. Pe lângă ajutorul pe care i l-ar da tânărului englez faptul de a locui într-o familie, Narendra Sen intenționează să-l adopte ca fiu pe Allan, iar apoi să se mute cu toată familia în Anglia, pentru că în India

începuse revoluția. Dar Allan află mult mai târziu de la Maitreyi adevăratele intenții ale inginerului, după ce crezuse la început că Sen voia să-l însoare cu fiica lui.

Când o vede pentru întâia oară, în timp ce alegea cărți pentru vacanța de Crăciun împreună cu tatăl ei, mult înainte de a se muta în casa inginerului hindus, Allan nu este impresionat de Maitreyi, ba dimpotrivă, adolescenta bengaleză i se pare chiar *„urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt"*. Această primă impresie a englezului se modifică într-o oarecare măsură în momentul în care merge împreună cu un prieten ziarist francez, Lucien Metz, care scria o carte despre India, la o cină în casa familiei Sen: *„Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în* sari *de culoarea ceaiului palid, cu papucii albi cusuți în argint, cu șalul asemenea cireșelor galbene – și buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roșii creau parcă o viață și mai puțin umană în acest trup înfășurat și totuși transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie."* Râsul Maitreyiei, *„un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie și de copil în același timp"*, îl fascinează pe Allan. Și când Maitreyi vine să-l viziteze la spital împreună cu tatăl ei, Allan se simte tulburat în prezența fetei, deși nu-și explică motivul acestei reacții.

Când se mută în casa lui Sen, Allan receptează realitatea ca un european și crede în complotul familiei Sen care îi încurajează apropierea de Maitreyi. În primele luni nu se gândește la dragoste, dar se simte atras de misterul fetei. Treptat, tânărul englez este fascinat de viața familiei bengaleze, dar și de complexitatea sufletului Maitreyiei, adolescenta senzuală și inocentă în același timp, fiindcă el însuși afirmă: *„...întreaga mea viață din Bhowanipore – nu numai fata – mi se părea miraculoasă și ireală. Intrasem atât de repede și fără rezervă într-o casă în care totul mi se părea neînțeles și dubios, încât mă deșteptam câteodată din acest vis indian, mă întorceam cu gândul la viața* mea, *la viața noastră – și-mi venea să zâmbesc. Ceva se schimbase, desigur."*

Allan începe să ia lecții de bengaleză de la Maitreyi, iar el o învață în schimb franceză. Cu floarea roșie pe care i-o oferă tânărului, Maitreyi declanșează involuntar jocul seducției. Seducția continuă cu jocul cărților, în bibliotecă, jocul privirilor, al mâinilor, al atingerilor și al picioarelor. Misterul eroinei este infinit, iar imposibila clarificare pe calea lucidității și autoanalizei întreține interesul lui Allan pentru ea.

Diferența dintre cele două mentalități, orientală și occidentală, este pusă în evidență de concepția despre iubire a celor doi tineri, exponenți ai acestor mentalități.

Maitreyi îi mărturisește lui Allan că a fost mai întâi îndrăgostită de un pom cu *„șapte frunze"*, așa cum este acum și sora ei mai mică, Chabu, apoi a iubit ani în șir un tânăr care i-a dăruit o coroană de flori într-un templu, pentru ca în cele din urmă să se lege cu jurământ de Tagore, modelul ei spiritual și *guru* al său. În schimb, iubirile lui Allan fuseseră doar trupești, fără spiritualitate.

Deși inițial își neagă sentimentele, autoanalizându-se cu luciditate, Allan se lasă prins în mrejele jocurilor Maitreyiei, traversând toate etapele iubirii: începutul (*„eu n-o iubesc"*, *„mă turbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit de ea"*), instalarea (*„mă amuz doar"*), creșterea (*„nicio femeie nu m-a tulburat atât"*), apoteoza (*„suferința mea"*, *„vrăjit și îndrăgostit"*). Allan parcurge drumul cunoașterii prin eros, având-o ca inițiatoare pe Maitreyi. El se mulează după preferințele ei spirituale, este inițiat și convertit; e gata să-și abandoneze religia și să treacă la hinduism, crezând că așa se va putea căsători cu Maitreyi.

Maitreyi crede că unirea lor *„a fost poruncită de cer"*. Înainte de a se dărui lui Allan și pentru a evita păcatul iubirii fără rod, tânăra oficiază o logodnă mistică, săvârșește un jurământ cosmic – legământul dragostei – la Lacuri, în fața pământului, a apei, a pădurii, a cerului și îi dăruiește lui Allan un inel *„lucrat după ceremonialul căsătoriei indiene – din fier și aur – ca doi șerpi încolăciți, unul întunecat și altul galben, cel dintâi reprezentând virilitatea, celălalt feminitatea"*.

Finalul deschis

Însă fericirea îndrăgostiților nu durează, fiindcă sora Maitreyiei, Chabu, trădează involuntar secretul lor. Narendra Sen îl alungă pe Allan, care abia acum află că o căsătorie cu Maitreyi era imposibilă, deoarece ea aparținea celei mai nobile caste indiene, a brahmanilor, iar căsătoria cu cineva din afara castei sale ar fi adus dizgrația întregii familii.

Ruptura aduce supliciul, boala, martirajul în casa inginerului Sen: tatăl orbește, Chabu moare în urma unor crize de nebunie. Brutalizată de tată, Maitreyi ia asupră-și toată vina. În încercarea de a-l regăsi pe Allan, sperând că va fi alungată din casă, ea se dă vânzătorului de fructe, dar sacrificiul este inutil. Ea proiectează ființa logodnicului în mit, numindu-l: *soare, aer, floare, „zeu de aur și din pietre scumpe"* și transformă căsătoria nerealizată pe pământ într-o nuntă *„în cer"*, mistică.

Disperat, Allan rătăcește o vreme pe străzile din Calcutta, iar apoi se retrage în Himalaya pentru o dezintoxicare sentimentală, unde trăirea în plan contemplativ i-ar permite purificarea. Episodul iubirii pasagere cu Jenia Isaac îi confirmă faptul că trăise alături de Maitreyi iubirea absolută. Plecarea din India îi apare ca o izbăvire. La Singapore, unde obține o slujbă, se întâlnește după un timp cu J., nepotul doamnei Sen, care îi povestește de încercarea disperată și inutilă pe care o făcuse Maitreyi pentru a fi alungată de acasă.

Maitreyi rămâne pentru europeanul rațional o eternă obsesie și enigmă. Frământările lui Allan pentru a o înțelege pe Maitreyi fac ca romanul să aibă un **final deschis**:

„Simt că a făcut-o asta pentru mine. Dacă aș fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte turbure acum, foarte turbure. Și vreau totuși să scriu aici tot, tot.

...Și dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde să știu eu? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei..."

Personajele

Construcția **personajelor** se realizează într-o manieră modernă.

Allan, personajul principal și, în același timp, personajul-narator al romanului, care oferă o perspectivă subiectivă asupra întâmplărilor, reprezintă un *alter-ego* al autorului, ca și Andrei Mavrodin din romanul ***Nuntă în cer***. Tânărul european rațional, preocupat la început de fizică și matematică, se implică într-o experiență erotică inițiatică și, prin **introspecție**, își analizează cu luciditate trăirile. El este europeanul, străinul (tehnica narativă utilizată de Montesquieu în ***Scrisorile persane***) care încearcă să decodifice esența spiritualității indiene, având drept cale de acces erosul. Până aproape de sfârșit, eroul este un experimentator lucid.

„Luciditatea extremă cu care Allan radiografiază evoluția propriilor sale sentimente sporește impresia de autenticitate a trăirilor, nevoia cuceririi absolutului în dragoste la care aspiră protagoniștii cărții amintind de eroii lui Camil Petrescu" (Gheorghe Glodeanu, ***Poetica romanului românesc interbelic***).

Maitreyi, eroina romanului este cel mai exotic personaj feminin din literatura română. Adolescentă bengaleză, copil și femeie în același timp, poetă, preocupată de filozofie și apreciată în cercurile intelectuale bengaleze, care conferențiază la 16 ani despre „esența frumosului", Maitreyi simbolizează misterul feminității.

Modalități de caracterizare

Prin **caracterizare directă**, naratorul realizează, în diferite etape ale iubirii lor, mai multe portrete, care îi redau (prin tehnica acumulării detaliilor) vestimentația, chipul, detalii fizice senzuale sau inocente, gesturi, calități, în încercarea sa de a surprinde în transformare miracolul acestei femei indiene. La început nu i se pare frumoasă, dar îi atrage atenția brațul gol al fetei, de o culoare stranie, *„galben întunecat atât de tulburător, atât de puțin feminin, de parcă ar fi fost mai mult al unei zeițe..."*.

Treptat, îl atrage taina fetei, care poartă cu sine taina Indiei, încât învață să-i descopere frumusețea:

Din jurnalul acelei luni:

„Nu are o frumusețe regulată, ci dincolo de canoane, expresivă până la răzvrătire, fermecătoare, în sensul magic al cuvântului."

Misterul este ascuns în sufletul adolescentei pe care europeanul o cucerește, fără a-i desluși vreodată taina: *„suflet nepătruns și neînțeles, tot atât de himeric și de sfânt ca și al celeilalte Maitreyi, sihastra din Upanișade."*

Caracterizarea indirectă, prin fapte, limbaj, atitudini, gesturi, relații cu celelalte personaje, dezvăluie asumarea tragică a iubirii, pentru că Maitreyi este singura din cuplu care cunoaște interdicțiile și urmările erosului interzis în lumea sa. Ea îl inițiază pe Allan în iubire, în cultura orientală și în sacralitate.

Femeia din civilizațiile străvechi ale populațiilor agrare este întruchiparea Marii Zeițe a Pământului-Mamă. Legământul rostit la Lacuri o descoperă pe Maitreyi în această ipostază; pentru ea, viața este iubire, iar iubirea înseamnă sacrificiu și rodnicie: *„Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimeni altuia. Voi crește din el ca iarba din tine.* [...] *Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea."*

Elemente novatoare

Într-un studiu asupra romanului din 1933, anul apariției cărții, Pompiliu Constantinescu realizează un portret al fetei: *„În centrul romanului este fără îndoială figura imaterială și totuși de o prezență carnală atât de vie a Maitreyiei. Ființă umană și aspirație metafizică, naivitate animală și trecere lunară printre nori diafani, ingenuitate și rafinament, pudicitate și îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzații forte și prelungire de vis magic, consumare de simțuri și ecou de adorație magică* [...]. *Maitreyi este o femeie și un mit; este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate și un farmec de substanță tare..."*

Chabu, sora mai mică a Maitreyiei, care-i trădează pe îndrăgostiți și apoi moare este, după cum observă Nicolae Manolescu, prima victimă și încă una absolut nevinovată a forțelor iraționalului pe care le declanșează pasiunea dintre Allan și Maitreyi. Ea se îndrăgostește fără să-și dea seama de Allan, fiind, în opinia criticului, *„geloasa inconștientă de gelozia ei"* (***Arca lui Noe***).

Narendra Sen, tatăl Maitreyiei, care-l invită pe europeanul Allan să locuiască în casa lui și pe care intenționează a-l adopta, este un inginer bengalez cu studii strălucite în Anglia, însă cu o mentalitate orientală adânc înrădăcinată. Din cauza aceasta

se arată implacabil față de legătura de iubire dintre fiica lui și europeanul Allan.

Harold, prietenul lui Allan, este reprezentantul comunității eurasiatice din Calcutta.

CONCLUZIE

Roman al experienței, ***Maitreyi*** are ca elemente novatoare: *„intelectualizarea conflictului epic, descoperirea Indiei cu arhetipurile ei culturale și confruntarea acestui univers cu tradițiile și mentalitățile europene, introducerea elementelor de senzualitate în roman, elaborarea unei mitologii a seducției"* (Gheorghe Glodeanu, ***Poetica romanului românesc interbelic***).

Destinul literar al cărții a confirmat aprecierea criticului Pompiliu Constantinescu, din anul publicării romanului: *„Se va cita romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de grație al autorului, viitorul rezervând operei o situație analoagă cu* ***Manon Lescaut***, *cu* ***Paul et Virginie*** *sau cu acea încântătoare poveste de iubire a Evului Mediu,* ***Le roman de Tristan et Iseut***. *Tragicul episod din* ***Maitreyi*** *participă la ardența pasională și la aureola de mit a romanticilor, care au evocat profunda deznădejde și iluminata poezie a celui mai devastator sentiment uman."*

(2) Aplicație realizată pe baza romanului ***Nuntă în cer*** de Mircea Eliade.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Sursele autobiografice

IPOTEZĂ

Romanul ***Nuntă în cer*** de Mircea Eliade (1938) este un **roman modern subiectiv**, un **roman al autenticității și al experienței**, *„o poveste de dragoste, trăită la o distanță de opt ani, de doi bărbați"*[7] părăsiți de aceeași femeie.

Cartea are ca punct de plecare **aspecte autobiografice**, consemnate de autor în ***Memorii*** și inventariate de exegeți: *„o poveste pe jumătate autobiografic confesivă, pe jumătate ficțională. Sâmburele autobiografic al romanului îl constituie aici idila dintre Eliade și Nina Mareș, viitoarea lui soție.* [...] *Ca și Ileana, aceasta era mai în vârstă decât soțul ei și trăise experiența unei iubiri tragice care o făcuse să se îndoiască de posibilitatea unei alte mari iubiri. Credea de asemenea că avea să moară tânără. Un cancer incurabil avea să-i dea dreptate. Eliade, s-a îndrăgostit de ea la o petrecere de Crăciun (1932), privindu-i mâinile, asemenea eroului său Mavrodin de Ileana. La fel ca acesta, Eliade era convins, înainte de a o întâlni*

[7] Mircea Eliade, *Memorii*, Ed. Humanitas, București, 2007.

Roman al experienței

pe Nina, că o căsătorie și întemeierea unei familii ar sta în calea carierei sale scriitoricești."[8] Dar sursa autobiografică este transfigurată artistic în ficțiune.

Nuntă în cer este un **roman al experienței** prin trăirea intensă, de către personajele-narator, a unor experiențe de iubire definitorii, filtrate în planul conștiinței. **Autenticitatea**, prin care autorul încearcă să micșoreze distanța dintre realitate și ficțiune, este susținută de **relatarea la persoana I, de confesiune, analiza lucidă și introspecție**, fiind întărită de caracterul de metaroman al cărții.

ARGUMENTARE

Romanul de dragoste – semnificație

Referitor la scrierea romanului, Mircea Eliade notează în ***Memorii***: *„Nae Ionescu mă întreba uneori «cum merge». Îi spuneam că visez un «roman de dragoste» care să nu semene cu nimic din ce scrisesem până atunci; o dragoste care era, și-ar fi trebuit să rămână «perfectă», dacă n-ar fi intervenit un element mistic, și anume dorința de a o prelungi indefinit într-o durată biologic-temporală, făcând-o «roditoare». Subiectul era în aparență simplu: doi bărbați, întâlnindu-se întâmplător la o vânătoare, își povestesc în aceeași noapte «marea lor dragoste». Confesiunea o începe cel mai tânăr, Mavrodin, un romancier, probabil pentru că tovarășul lui îl întrebase ce scrie, și Mavrodin îi răspunse că scrie* ***Nuntă în cer****, carte în care voia să-i ceară iertare Ilenei, pe care o iubise, pe care o iubea încă, și care dispăruse fără urmă cu un an mai înainte. [...] Era, firește, o poveste de dragoste, trăită la o distanță de opt ani, de doi bărbați, dar tragedia care de două ori curmase această «dragoste perfectă» nu fusese provocată de incidente aparținând lumii profane. De fapt, niciunul din cei doi bărbați – care la început nici nu bănuiau că vorbesc de aceeași femeie – nu înțelegeau de ce fuseseră părăsiți. [...] dimensiunea mistică, nupțială, pe care o aștepta Ileana ca o împlinire finală le rămăsese inaccesibilă, deși din motive diferite."*

Teme

Tema romanului este iubirea ca experiență totală, **„dragostea perfectă"**, așa cum afirmă autorul. Cartea are în centru **mitul androginului**[9]. În romanul ***Nuntă în cer***, Mavrodin face aluzie la **mitul androginului** după ce începe să trăiască povestea de dragoste cu Ileana: *„...cel care a cunoscut, ca mine, desăvârșita integrare, unirea aceea de neînțeles pentru experiența și mintea omenească, știe că la un anumit nivel viața nu mai are sfârșit, că omul moare pentru că e singur, e despărțit, despicat în două, dar că printr-o mare îmbrățișare se regăsește pe sine într-o ființă cosmică, autonomă și eternă..."*

[8] Richard Rescika, ***Introducere în opera lui Mircea Eliade***, Ed. Saeculum I.O., București, 2000.

[9] În mitologia greacă, Androginul era fiul Afroditei și al lui Hermes. Androginul, un tânăr foarte frumos de care se îndrăgostește nimfa lacului Salmakis, nu-i împărtășește iubirea. Nimfa îl înlănțuie cu brațele și le cere zeilor să le unească trupurile pe vecie. Zeii dau ascultare dorinței ei și creează o ființă perfectă – bărbat și femeie în același timp. Invidios pe această perfecțiune, Zeus separă această nouă ființă în două părți – femeia și bărbatul – obligându-i ca de atunci să se caute continuu pentru a se recunoaște și reîntregi prin iubire.

Motive literare

De asemenea, romanul abordează **tema destinului** – *„Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonios, desăvârșit și egal cu sine, numai viața omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are niciun sens..."*, afirmă Mavrodin la începutul relatării lui. Ileana este convinsă că tot ceea ce i-a prezis doica în copilărie este adevărat și se va îndeplini, destinul ei fiind dinainte stabilit: *„Mi-a spus doica. [...] Mi-a spus că voi avea la început o dragoste mare, care mă va aduce aproape de moarte. Apoi, târziu, când voi fi crezut că sunt pentru totdeauna vindecată, voi întâlni o altă și mai mare dragoste și atunci voi fi fericită, foarte fericită. [...] Mi-a prezis că am să mor."*

Eugen Simion consideră că tema romanului *„nu e atât imposibilitatea comunicării în viața cuplului, cât nepotrivirea de destin în planul existenței comune."*[10]

Relația dintre hazard și destin, misterul iubirii și al eternului feminin, raportul dintre sacru și profan, parfumul sunt motive recurente în proza lui Mircea Eliade, care aici nuanțează problematica romanului.

Eugen Simion explică astfel semnificația titlului: *„nunta miraculoasă nu e decât în planul spiritului, în cer, cealaltă întâmpină totdeauna* ceva, *o nepotrivire, o înstrăinare care duce la destrămarea cuplului."*[11]

Titlu

Mircea Eliade explică pe larg **titlul** cărții în volumul de ***Memorii***: *„**Nuntă în cer** exprimă ambiguitatea întregii situații [...]. Cerându-și iertare Ilenei, romancierul* [Mavrodin] *încearcă, prin acest titlu, să-și justifice purtarea: asumând destinul lui de «creator» în ordinea spiritului, scriitorul spera că «nunta» la care visa Ileana se va împlini totuși* undeva, *într-o lume transcendentă, în Cer,* in aeternum. *Dar, dacă ar fi putut afla de acest titlu, Ileana l-ar fi înțeles altfel; ea trăise de la început* nunta în cer: *pentru ea,* asta *fusese «dragostea perfectă»; o nesfârșită beatitudine, un* raptus, *o desăvârșită unire, căreia, în sine, nu-i lipsea nimic, la care nimic nu se mai putea adăuga. [...] Nu era vorba, așa cum greșit a putut crede Mavrodin, de un instinct specific feminin, cel al maternității, pentru că atunci nu se înțelege de ce Ileana își părăsise soțul după ce acesta îi ceruse să aibă un copil. [...] Nu «maternitatea» ca atare era*

[10] Eugen Simion, ***Mircea Eliade, spirit al amplitudinii***, Ed. Demiurg, București, 1995.

[11] Eugen Simion, op. cit.

implicată aici, ci dorința – de natură mistică – de a întrupa «nunta în cer», integrând-o în sfera vieții, într-un anumit sens, sacrificând din nou viața... [...]: pentru ea era, pur și simplu, propriul ei mod de a fi, același ca la toate femeile, dar asumat total și arareori.

Într-un anumit sens, încercam să surprind în acest roman «eternul feminin», așa cum putea fi intuit de un român cu oarecare înțelegere a sensului sacramental al existenței."

Compoziție

Titlul susține caracterul de **metaroman** al cărții. Titlul romanului scris pentru cititori reali, de autorul real, Mircea Eliade, având ca punct de plecare autobiografic propria iubire pentru Nina Mareș, coincide cu titlul romanului din roman, scris de personajul-narator Andrei Mavrodin, autorul fictional, pentru a imortaliza marea lui iubire pentru Ileana și a-i cere astfel iertare. De aceea romanul este o **poveste în poveste**, o proiecție în abis, o dublare a creației, **tehnică narativă** a romanului modern introdusă de scriitorul André Gide (în ***Falsificatorii de bani***).

Tehnica narativă

Pretextul narativ este demult asimilat de către tradiția literară: doi bărbați se întâlnesc întâmplător la o vânătoare și își povestesc marea dragoste, într-o noapte, într-o cabană, în Munții Harghitei, ceea ce constituie **rama** povestirilor propriu-zise.

Structura romanului

Romanul este alcătuit din **două părți simetrice**, care cuprind două povestiri, care au în centru aceeași eroină, Ileana/ Lena, fapt sugerat abia în ultimul capitol. De fapt, este *„o poveste de dragoste, trăită la o distanță de opt ani, de doi bărbați"*[12] care pierd „dragostea perfectă" din cauza neîmplinirii dimensiunii mistice a legăturii, potrivit explicațiilor scriitorului însuși. Deși fiecare experiență de iubire este relatată cronologic, ele sunt inversate în succesiunea istorisirii, încât prima povestire este a experienței celei mai recente.

Prima parte (capitolele I–IX) cuprinde istoria de iubire mai recentă, dintre tânărul scriitor Andrei Mavrodin și Ileana, idilă încheiată brusc prin dispariția neașteptată a femeii, iar **partea a doua** (capitolele X–XV) are în centru o poveste de iubire mai veche, din urmă cu vreo opt–nouă ani, trăită de tânărul și, pe atunci, aventurierul Barbu Hasnaș, în prezent bărbat căsătorit și tată a doi copii, și de Lena, o tânără misterioasă.

Naratori

Ambele istorii sunt relatate la persoana I, din perspectiva unor **personaje-narator** (viziunea „împreună cu"). Prima dintre ele este povestită de Andrei Mavrodin, iar cea de-a doua

[12] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Minerva, București, 1980.

de către Barbu Hasnaș. Impresia este de dublare a intensității trăirilor, căci povestind și ascultându-l pe celălalt, fiecare personaj-narator retrăiește propria poveste de iubire. **Relatarea la persoana I**, confesiunea, autoanaliza lucidă, retrospecția și introspecția, memoria afectivă, fluxul conștiinței sunt **procedee specifice prozei moderne**, care sporesc iluzia autenticității faptelor și diminuează sentimentul ficțiunii.

Al treilea narator din roman aparține ramei. El intervine în mod subtil în povestire, la persoana a III-a, pentru a surprinde, mai ales, gesturile și stările sufletești ale celor două personaje-narator, declanșate de rememorarea iubirii: *„Mavrodin se trânti obosit pe pat. Câteva clipe rămase nemișcat rezemându-și capul pe brațe, cu ochii întredeschiși. Dar își dădu brusc seama că nu și-a invitat prietenul să se așeze și-i arătă un fotoliu de paie. De-abia atunci observă cât era de emoționat Hasnaș. Figura i se schimbase; îmbătrânise, profilul lui era mai întunecat acum, buzele strivite."*

Conflict

Conflictul erotic, interior, se află în centrul romanului și definește experiențele de cunoaștere ale celor doi bărbați care, dincolo de propriul egoism, nu pot pătrunde misterul feminității reprezentat de Ileana/ Lena, personajul care face gestul autosacrificial. **Conflictul dintre creație și existență** se află în plan secund, al artistului/ scriitorului Mavrodin, deși într-un fel comun, chiar Hasnaș se realizează din acest punct de vedere, ca tată.

Incipit

Incipitul brusc al romanului (*ex-abrupto*), prin confesiunea dramatică a unui personaj-narator, scriitorul Andrei Mavrodin, este ocazionată probabil de întrebarea interlocutorului despre ultima carte la care lucrează. Absența expoziționii cu detalii lămuritoare pentru cadrul acțiunii este o trăsătură a romanului modern, care acordă mai puțin interes lumii exterioare și concentrează povestirea asupra evenimentelor vieții interioare.

Subiectul

Meditația tânărului scriitor asupra destinului și a sensului existenței umane – *„Gândul ăsta m-a obsedat întotdeauna: că toate ar fi putut fi altfel sau s-ar fi putut să nu fie deloc"* – poate sugera frământările lui pentru a dezlega *„sensul unei întâmplări ciudate"*, al iubirii care i-a marcat existența.

Confesiunea lui Mavrodin

Mavrodin este primul care își spune povestea de iubire încheiată cu un an în urmă. Această poveste se desfășoară, în cea mai mare parte, în Bucureștiul interbelic. În ziua de 8 ianuarie, scriitorul de succes Andrei Mavrodin o întâlnește în casa unor prieteni, la o petrecere banală, pe Ileana, o femeie de vreo treizeci de ani, cu un aer misterios, ale cărei mâini neobișnuit de palide, *„cu degetele foarte lungi, aproape transparente"* îi atrag în mod deosebit atenția. Fascinat de farmecul Ilenei, de inteligența ei discretă, Mavrodin este copleșit de o pasiune

mistuitoare, pe care femeia o acceptă şi o împărtăşeşte, la început cu unele rezerve şi mai apoi cu toată fiinţa. Treptat, Mavrodin află că femeia iubită lucrase timp de patru ani ca funcţionară la Legaţia română din Berlin. Ileana plecase din ţară pentru a se vindeca *„de o mare, unică dragoste"*. Rezerva ei iniţială faţă de Mavrodin este cauzată tocmai de teama că experienţa tragică a primei iubiri s-ar putea repeta. De aceea îl avertizează în nenumărate rânduri: *„Gândeşte-te bine ce faci [...] Gândeşte-te bine..."* Ea se teme cu atât mai mult să se implice într-o istorie de amor cu cât doica ei îi prezisese, aşa cum avea să-i mărturisească mai târziu lui Mavrodin, că după ce se va fi vindecat de o mare dragoste, care o va fi adus-o aproape de moarte, va cunoaşte o altă iubire care îi va fi fatală. În ciuda împotrivirilor femeii şi a susceptibilităţii bărbatului, care se teme să nu-şi piardă independenţa, cei doi nu se pot sustrage pasiunii şi beatitudinii care-i învăluie. Trecutul femeii iubite rămâne însă un mister pentru Mavrodin, ceea ce îl chinuie cumplit. Înrobit de pasiune şi de vraja femeii, el uită o vreme de scris şi trăieşte plenar sentimentul de iubire.

La început, cei doi îndrăgostiţi încearcă să se izoleze de lumea din jur şi călătoresc mult: la Predeal, prin ţară, pe la mânăstiri, în Italia. Însă *„în romantica poveste de dragoste se insinuează [...] o înstrăinare, un conflict ascuns. Mavrodin vrea să nu abandoneze literatura, dar nu poate scrie în timp ce trăieşte o mare pasiune. Ileana îl încurajează, aşteaptă răbdătoare ca omul pe care-l iubeşte să-şi împlinească vocaţia, însă conflictul se declanşează: femeia doreşte un copil (îl poartă deja în pântece), dar artistul nu acceptă decât filiaţia spirituală"*[13]. El încearcă să-şi convingă iubita de faptul că dragostea lor nu are nevoie de o astfel de împlinire – printr-un copil – făcând apel la argumente deopotrivă romantice şi literare şi dând dovadă de egoismul specific creatorului: *„Noi nu suntem o pereche din această lume [...]. Destinul nostru nu se împlineşte aici pe pământ. Noi ne-am cunoscut numai în dragoste. Dragostea e raiul nostru, dragostea fără fruct. Întocmai ca Tristan şi Isolda, ca Dante şi Beatrice..."* Ileana însă nu se lasă convinsă de această teorie, ba, mai mult, are propriile opinii în ceea ce priveşte iubirea roditoare. Consideră că Mavrodin îşi poate găsi împlinirea prin creaţie, lăsând în felul acesta o urmă a trecerii lui pe pământ, în timp ce ea, care e *„numai o simplă femeie"*, nu vrea să rămână stearpă. Rămânând însărcinată, Ileana îşi dă seama că bărbatul iubit nu-şi poate asuma responsabilitatea unui copil, de aceea se sacrifică,

[13] Eugen Simion, op. cit.

avortează şi îl părăseşte pe Mavrodin pentru a nu-i îngrădi libertatea de creaţie. O parte dintre aceste lucruri pot fi deduse de cititor pentru că ele nu sunt precizate în mod explicit în roman. Femeia pleacă, lăsându-i un bilet în care îl roagă să n-o caute. Mavrodin scrie ***Nuntă în cer*** din nevoia de a cere iertare femeii pe care o sacrificase. Tragedia dragostei dintre Mavrodin şi Ileana stă în faptul că dorinţa femeii de întrupare a iubirii lor intră în contradicţie cu vocaţia de artist a bărbatului, ceea ce aminteşte de mitul jertfei pentru creaţie.

Confesiunea lui Barbu Hasnaş

Cea de-a doua istorie din roman este relatată de mai vârstnicul partener de vânătoare al lui Mavrodin, Barbu Hasnaş. Povestea lui, mai veche, care s-a petrecut înainte cu vreo optnouă ani, debutează într-o manieră misterioasă, care trezeşte bănuiala cititorilor: *„E straniu că am cunoscut şi eu o asemenea întâmplare..."* În tinereţe, Barbu Hasnaş fusese un Don Juan cinic, făcuse în Franţa studii incomplete de inginerie, trecuse prin război fără a se implica prea mult şi trăia oarecum la voia întâmplării. Spre sfârşitul primei conflagraţii mondiale, întâlneşte în trenul spre Bârlad, o adolescentă de 15 ani, Lena, discretă, inocentă, dar inteligentă şi de un anumit rafinament intelectual. Îi atrage atenţia faptul că ea vorbeşte impecabil franceza, că citeşte ***Anna Karenina***, fiind extrem de familiară cu eroina lui Tolstoi, dar şi *„un parfum foarte discret al părului, neobişnuit în zilele acelea de mizerie"*. Acest din urmă amănunt o apropie pe Lena de Ileana lui Mavrodin până la identificarea totală, deoarece atunci când se apropie întâia oară de Ileana, tânărul scriitor afirmă: *„Îmi amintesc doar că un parfum necunoscut mi-a alunecat pe sub nări îndată ce şi-a apropiat capul de umărul meu. Nu era un parfum feminin, aş putea spune că nu era nici măcar uman. Îşi avea esenţele în alte amintiri, închipuiai mai degrabă plutind pe o broderie bătută cu mult aur, distilat de o mare lampă orientală din rădăcini multe şi foarte puţin ulei. Un parfum în care parcă nici alcoolul, nici uleiul nu-şi trădau prezenţa, ci numai miresmele pure de metale vechi şi ierburi..."* Cu alte cuvinte, Ileana, care se dovedeşte până la finalul romanului a fi una şi aceeaşi persoană cu Lena, pare a veni dintr-o altă lume.

În primă instanţă, întâlnirea dintre Hasnaş şi Lena nu pare a avea prea multe urmări. Lena rămâne într-o gară pentru a-şi aştepta mătuşa de care se pierduse, iar Hasnaş îşi continuă călătoria. După război, în 1924, şapte sau opt ani mai târziu de la prima întâlnire, *„într-un Bucureşti petrecăreţ şi pestriţ"*[14], Hasnaş o reîntâlneşte pe Lena în casa lui Clody, o femeie cu

[14] Eugen Simion, op. cit.

care era încurcat. Îndrăgostindu-se de el, Lena îl urmează într-o călătorie în Italia. Povestea lor de iubire începe la întâmplare, ca de altfel toate evenimentele din viața lui Hasnaș, în decorul magic al Veneției. Înainte ca totul să devină iremediabil, înainte ca legătura sentimentală să se înnoade atât de puternic, încât să nu mai existe posibilitatea de a o dezlega decât printr-o mare suferință sau prin moarte, înainte ca dragostea să devină necesitate și dependență, în momentul în care o cere de soție, Lena îl avertizează pe Hasnaș, ca și Ileana pe Mavrodin: *„Gândește-te bine ce faci."* În ciuda semnalelor de alarmă ale femeii, cei doi se reîntorc în țară și se căsătoresc. Ei sunt considerați de prieteni perechea ideală, însă după trei ani de fericire conjugală, Hasnaș începe să-și dea seama că îmbătrânește și să simtă nevoia de a lăsa ceva în urma lui, de a avea un copil. Își dorește ca iubirea lui și a Lenei să rodească. Spre deosebire de cuplul Ileana – Mavrodin în care bărbatul se împotrivise, de data aceasta, femeia – Lena este cea care refuză să aibă un copil, venind astfel în contradicție cu dorința soțului ei, ceea ce produce în mod inevitabil ruptura definitivă a cuplului. Refuzul ei este cauzat de faptul că nu vrea ca și copilul, asemenea tuturor evenimentelor din viața ei și a lui Hasnaș, să fie o întâmplare: *„Voiam să salvez măcar această etapă. Nădăjduisem mereu că măcar lucrul acesta nu-l vom face la întâmplare... Așa cum le-am făcut pe toate celelalte, adăugă plecându-și ochii. Nu mai era nevoie să ne întâlnim dacă lucrurile trebuiau să ajungă aici..."*

Finalul deschis

Faptul că Lena și Ileana sunt aceeași persoană este susținut și de discuția dintre cei doi bărbați **în finalul** romanului:

„– Crezi că Ileana mai trăiește? întrebă din nou Mavrodin, ridicând privirile.

– Nu, răspunse foarte încet celălalt. Nu mai trăiește...

Mavrodin își duse ușor mâna la frunte și apoi o lăsă să alunece, fără reazem.

– Asta simt și eu, vorbi el foarte încet. Același lucru simt și eu..."

Cele două personaje-narator sunt convinse de faptul că Lena și Ileana sunt una și aceeași persoană, chiar dacă nu precizează în mod explicit acest lucru, ci doar îl sugerează. Destinul femeii rămâne învăluit în mister, nelămurit, deși cel mai probabil ea a murit, așa cum îi prezisese doica. **Finalul deschis** sporește iluzia autenticității și diminuează sentimentul ficțiunii.

Personajele

Dincolo de trăsăturile lor individuale, cele trei **personaje** principale ale romanului reprezintă, de fapt, niște tipuri.

Andrei Mavrodin, un *alter ego* al scriitorului Mircea Eliade, reprezintă tipul intelectualului *„care renunță la condiții ordonate*

de existență, la căsătorie și familie, la obișnuitele bucurii zilnice, în favoarea celebrității, căci el se teme de dualismul irezolvabil viață-spirit."[15]

Barbu Hasnaș este tipul *„Don Juanului cinic, total nesentimental, o figură caracteristică din înalta societate bucureșteană în anii douăzeci"*[16]. Însă bărbatul superficial se transformă total și se maturizează pe parcursul celor trei ani cât trăiește o poveste de dragoste aproape magică alături de Lena. Cu toate acestea, după despărțire, se lasă târât de prozaismul vieții cotidiene, de convenientele societății, se recăsătorește, are doi băieți, dar rămâne cu

nostalgia marii, unicei iubiri pe care o trăise alături de Lena, fiind convins că *„nu te întâlnești decât o singură dată cu un lucru mare, într-adevăr mare* [...] *Cu o asemenea dragoste nu te întâlnești decât o singură dată în viață* [...] *asta aparține într-un anumit sens miracolului, de aceea și apare, poate, atât de întâmplător, într-o serie de evenimente cu desăvârșire nesemnificative... Stă în putința noastră să realizăm acest miracol. Dar ne dăm seama prea târziu de el, ne dăm întotdeauna seama prea târziu..."*. Termenii folosiți de personaj, *miracol* și *evenimente nesemnificative*, au corespondent în dialectica sacru-profan, aspect central al operei lui Eliade.

Modalități de caracterizare

Personajul cu adevărat fascinant al romanului este Ileana/Lena, întruchiparea eternului feminin, după mărturisirea scriitorului. Ea a fost asemănată de critica literară cu eroinele romanelor rusești, mai ales cu eroinele cărților lui Turgheniev. Dan C. Mihăilescu apreciază că *„Ileana/ Lena este un amestec de nehotărâre și neliniști, de fervori, dileme, presimțiri inexplicabile și insolvabile, jucându-și destinul prin patima dăruirii și refuzul autosacrificial – al maternității"*. La rândul lui, Eugen Simion observă: *„Esențială în romanul lui Eliade nu este speculația în jurul mitului erotic, ci creația unui superb personaj feminin.* [...] *O Isoldă care, din prea mare iubire, fuge din calea unor Tristani obsedați de fantasmele lor... Celălalt conflict, dintre creație și existență, rămâne în plan secund. Paginile, bine scrise, bine gradate trăiesc mai ales prin acest personaj care scapă determinărilor tradiționale: nu-i nici eterna victimă, nu-i nici Vidra care conduce, din umbră, cu energie destinul bărbatului..."*

În portretizarea celor două personaje masculine care au șansa de a retrăi și analiza retrospectiv iubirea vieții lor, în toate etapele ei, se utilizează **procedee specifice prozei**

[15] Richard Rescika, op. cit.

[16] Idem.

moderne (autoanaliza lucidă, retrospecția și introspecția) și **modalități de caracterizare clasice** (autocaracterizarea, fapte, atitudini, limbaj, gesturi, mimică). În schimb, portretul misterioasei femei Ileana/ Lena se constituie **în oglinzi paralele**, din perspectiva celor doi naratori implicați. De aceea romanul are final deschis, destinul femeii iubite nu este cunoscut cu certitudine, ci doar presimțit, iar cauza „mistică" a despărțirii fiecărui cuplu le scapă celor doi bărbați.

CONCLUZIE

Mircea Eliade creează prin ***Nuntă în cer***, unul dintre cele mai reușite romane de dragoste din literatura română, un roman al **experienței** și autenticității, al trăirii intense a sentimentului erotic ca experiență definitorie. Iluzia realității este întreținută de confesiunile și biografiile celor doi naratori, care nu bănuiesc la începutul relatării lor că au trăit „dragostea perfectă" cu aceeași femeie, la distanță în timp, pe care amândoi au pierdut-o în mod misterios.

I. Conceptul operațional

Personajul de roman

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalități de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerințe posibile:

(1) un eseu, de 2–3 pagini, despre evoluția personajului principal (masculin/ feminin) ilustrată într-un roman al experienței/ subiectiv/ modern/ interbelic studiat.

(2) Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să prezinți evoluția unui cuplu de personaje dintr-un roman al experienței/ psihologic studiat.

III. Sugestii de redactare

Aplicație realizată pe baza romanului ***Maitreyi*** de Mircea Eliade.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

Iubirea imposibilă

Cuplul

Semnificația iubirii

Evoluția cuplului – Etapele iubirii

Maitreyi

Încadrare în tipologie

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Romanul ***Maitreyi*** de Mircea Eliade, apărut în 1933, este un **roman al experienței** și al „autenticității", pentru că valorifică trăirea cât mai intensă, până la capăt, în plan interior, de către personaje, a unei experiențe definitorii cum este iubirea.

Prin povestea **iubirii imposibile** dintre inginerul englez Allan și exotica Maitreyi, fiica aristocratului indian Narendra Sen, *„Mircea Eliade a sporit cu unul seria miturilor erotice ale umanității"* (Perpessicius), amintind de cupluri precum Romeo și Julieta sau Tristan și Isolda. Cei doi îndrăgostiți aparțin unor culturi diferite (orientală și occidentală), iar **incompatibilitatea** se datorează diferențelor de mentalitate, civilizație, religie.

Pentru europeanul Allan, iubirea pentru Maitreyi are semnificația unei duble inițieri: erotică, într-o iubire totală și culturală, în lumea exotică a Indiei. Inițierea rămâne la stadiul de experiență, fără ca personajul să cunoască o transformare ireversibilă și profundă. Pentru Maitreyi, iubirea oferă iluzia împlinirii cuplului arhetipal, dincolo de cutumele de castă și de religie, iar eșecul este previzibil.

Evoluția cuplului cuprinde etapele unui ciclu complet: începutul, când indianca îi pare mai curând *„urâtă și vulgară"* tânărului englez, jocul erotic, apropierea treptată când Allan dorește să învețe limba, tradițiile fetei și să adopte chiar religia acesteia, culminarea în logodna de la Lacuri și împlinirea erotică, destrămarea brutală a cuplului ca urmare a intervenției familiei fetei, căderea în derizoriu (profan) a iubirii prin aventurile ocazionale, respectiv, mitizarea ei (sacralizarea) de către Maitreyi.

Maitreyi, eroina romanului cu același nume scris de Mircea Eliade, cel mai exotic personaj feminin din literatura română simbolizează **misterul feminității**. Cel mai reușit portret al tinerei este realizat de Pompiliu Constantinescu într-un studiu asupra romanului, care datează din 1933, anul apariției cărții: *„În centrul romanului este fără îndoială figura imaterială și totuși de o prezență carnală atât de vie a Maitreyiei. Ființă umană și aspirație metafizică, naivitate animală și trecere lunară printre nori diafani, ingenuitate și rafinament, pudicitate și îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzații forte și prelungire de vis magic, consumare de simțuri și ecou de adorație magică [...]. Maitreyi este o femeie și un mit; este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate și un farmec de substanță tare, aromitoare ca înseși parfumurile orientale."*

Portretul fetei este realizat în întregime din perspectiva subiectivă a **personajului-narator, Allan**, care se îndrăgostește treptat de ea. Opiniile asupra tinerei bengaleze, felul în care

Allan o percepe variază în funcție de stările și sentimentele îndrăgostitului, care sunt, prin excelență, schimbătoare (mai întâi își neagă sentimentele față de Maitreyi, apoi recunoaște că fata îl tulbură și îl fascinează, dar crede că nu este îndrăgostit de ea și că doar îl amuză jocurile ei, pentru ca în cele din urmă să realizeze că o iubește). În plus, europeanul Allan este fascinat și de mentalitatea indiană, pe care nu o cunoaște și care îl farmecă prin ineditul ei: *„Maitreyi este o adolescentă (are 17 ani) în care zace o senzualitate rafinată laolaltă cu o inocență derutantă pentru europeanul raționalist Allan, obișnuit cu alt comportament."*[1]

Perspectiva lui Allan asupra fetei

Allan este un **tânăr inginer englez** care, atras de exotismul Indiei și dornic de a-și face o carieră, se angajează la o societate de canalizare a deltei în Calcutta. **Rațional și lucid**, tânărul este interesat în primul rând să avanseze din punct de vedere profesional, să fie liber, să experimenteze și să nu se implice într-o relație de iubire. De aceea, reacțiile lui inițiale față de Maitreyi, de care simte că ar putea fi atras, sunt defensive.

Caracterizare directă

Când o vede pentru întâia oară, în timp ce alegea cărți pentru vacanța de Crăciun împreună cu tatăl ei, Allan nu este impresionat de Maitreyi, ba dimpotrivă, adolescenta bengaleză i se pare chiar *„urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt"* (**caracterizare directă**).

Această primă impresie a englezului se modifică într-o oarecare măsură în momentul în care merge împreună cu un prieten ziarist francez, Lucien Metz, care scria o carte despre India, la o cină în casa familiei Sen: *„Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în* sari *de culoarea ceaiului palid, cu papucii albi cusuți în argint, cu șalul asemenea cireșelor galbene – și buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roșii creau parcă o viață și mai puțin umană în acest trup înfășurat și totuși transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie"* (**caracterizare directă**). Ba mai mult, râsul Maitreyiei – *„un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie și de copil în același timp"* – îl fascinează pe Allan.

Caracaterizare indirectă

Când se îmbolnăvește de malarie, iar Maitreyi vine să-l viziteze la spital împreună cu tatăl ei, Allan se simte tulburat în prezența fetei, deși nu-și explică motivul acestei reacții, mai ales că nu crede că ea ar avea ceva deosebit, care să-l atragă.

Caracterizarea indirectă a fetei se constituie treptat, din faptele, gesturile și cuvintele ei, pe măsură ce Allan se îndrăgostește. După ce se mută însă în casa lui Sen, Allan începe

[1] Eugen Simion, ***Mircea Eliade, spirit al amplitudinii***, Ed. Demiurg, București, 1995.

să ia lecții de bengaleză de la Maitreyi, iar el o învață în schimb franceză. Treptat, tânărul englez este fascinat de viața bengalezilor, dar și de complexitatea sufletului Maitreyiei, după cum el însuși afirmă: *„Aș vrea să mărturisesc de la început și răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărășia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat și fascinant în viața ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în jurnalul meu din acel timp se găsesc notate o seamă din cuvintele și întâmplările ei, dacă, mai ales, mă turbura și mă neliniștea – aceasta se datora straniului și neînțelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei. Dar aș minți dacă n-aș spune că întreaga mea viață din Bhowanipore – nu numai fata – mi se părea miraculoasă și ireală."*

Cu siguranță că tânăra are o anumită complexitate, dar ea capătă un plus de profunzime în mintea îndrăgostitului Allan, după cum rezultă din notațiile existente în jurnalul lui: *„Nu are o frumusețe regulată, ci dincolo de canoane, expresivă până la răzvrătire, fermecătoare în sensul magic al cuvântului."* sau *„[...] Fără îndoială, e cea mai talentată și mai enigmatică fată din câte am cunoscut"*.

Trăsături

Adolescentă, poetă precoce preocupată de filozofie și apreciată în cercurile intelectuale bengaleze, care ține conferințe despre esența frumosului, **copil și femeie**, în același timp, (*„Știu că e inimaginabil de senzuală, deși pură ca o sfântă"*, remarcă tânărul englez), Maitreyi reprezintă pentru Allan **un mister inepuizabil, o sursă de uimire continuă**. *„Setea violentă, mistică, după puritate"* a fetei îl emoționează. De asemenea, candoarea, inocența sufletului ei indian îl impresionează.

Iubirile fetei

Astfel Maitreyi îi mărturisește lui Allan că a fost mai întâi îndrăgostită de un pom *„șapte frunze"*, așa cum este acum și sora ei mai mică, Chabu, apoi a iubit ani în șir un tânăr care i-a dăruit o coroană de flori într-un templu, pentru ca în cele din urmă să se lege cu jurământ de Tagore, modelul ei spiritual și *gurul* său. *„Această senzualitate, a cărei universalitate este greu de înțeles de către protagonist, se dovedește a fi o parte componentă elementară a concepției filozofice a indienilor, a gândirii lor panteiste."*[2] Însuși Allan observă complexitatea și misterul sufletului ei de brahmană: *„O ascultam cum se ascultă o poveste, dar în același timp simțeam cum se depărtează de mine. Cât de complicat îi era sufletul! Înțelegeam încă o dată că simpli, naivi și clari suntem numai noi, civilizații. Că oamenii aceștia pe care îi iubeam atât de mult, încât aș fi voit să ajung unul din ei, ascund*

[2] Richard Reschika, ***Introducere în opera lui Mircea Eliade***, Ed. Saeculum, București, 2000.

fiecare o istorie şi o mitologie peste putinţă de străbătut, că ei sunt stufoşi şi adânci, complicaţi şi neînţeleşi. Mă dureau cele ce spunea Maitreyi. Mă dureau cu atât mai mult cu cât o simţeam în stare să iubească totul cu aceeaşi pasiune, în timp ce eu voiam să mă iubească veşnic numai pe mine." Toate iubirile Maitreyiei se dovedesc însă efemere în faţa pasiunii fetei pentru Allan. Deşi iniţial îşi neagă sentimentele faţă de Maitreyi, englezul se lasă, în cele din urmă, sedus de jocurile asiaticei, cum observă şi criticul Nicolae Manolescu, jocul privirilor, al mâinilor, al picioarelor, jocul pasiunii, care se transformă pe nesimţite într-o iubire devoratoare. Maitreyi se joacă cu naivitate, fără să realizeze că la un moment dat, pentru ea, nu va mai exista cale de întoarcere. La început, fata îl admiră pe tânărul englez, crede că îl iubeşte ca pe un frate, aşa cum îşi dorea familia ei, pentru ca într-un final să nu mai poată trăi fără el. Ca să oficializeze într-un fel legătura lor, **naiva asiatică** imaginează o logodnă mistică, săvârşeşte un jurământ cosmic la Lacuri, având ca martori pământul, apa, pădurea, cerul. Într-una din nopţile următoare, Maitreyi i se dăruieşte lui Allan, pentru că: *„Unirea noastră a fost poruncită de Cer."*

„Descoperită prin imprudenţa sorei Chabu, iubirea dintre Allan şi Maitreyi este repudiată cu ferocitate. Albul este alungat din familia Sen şi tânăra concupiscentă, vinovată faţă de tradiţia hindusă, este sechestrată."[3] După suferinţa despărţirii de Maitreyi, Allan se va retrage în Himalaya, pentru a se purifica de pasiunea şi dependenţa pe care le simte faţă de Maitreyi. Cu toate acestea, el are o scurtă aventură amoroasă cu Jenia Isaac, violoncelistă în orchestra municipală din Cape Town, Africa de Sud, care îi confirmă o dată în plus lui Allan, că trăise alături de Maitreyi iubirea absolută. Apoi el pleacă din India la Singapore, hotărât să o uite definitiv pe tânăra bengaleză, însă după o vreme se întâlneşte cu J., nepotul doamnei Sen, care îi povesteşte că Maitreyi, în încercarea disperată de fi alungată de acasă pentru a-şi regăsi iubitul, i se dăruise vânzătorului de fructe. Sacrificiul ei se dovedeşte inutil, pentru că Narendra Sen refuză să o izgonească.

Lucid, raţional, individualist şi oarecum egoist, europeanul Allan se vindecă în cele din urmă de pasiune şi îşi duce viaţa mai departe, chiar dacă fata va rămâne pentru el un mister. Maitreyi însă *„se consumă în focul pasiunii pînă la capăt. Despărţită cu sila de Allan, «înnebuneşte», ca şi Chabu"*[4]. Fata se

[3] Eugen Simion, op. cit.

[4] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

sacrifică pe altarul pasiunii, îşi sanctifică iubitul, îl idealizează, numindu-l *„soarele meu"*, *„zeu din aur şi din pietre scumpe"*, *„viaţa mea"*, iar prin gestul disperat de a se dărui vânzătorului de fructe încearcă nu numai să-l regăsească pe Allan prin izgonirea de acasă, ci şi să înlăture posibilitatea căsătoriei cu un alt bărbat.

„Maitreyi îşi ia asupră-şi toată vina păcatului; noţiunea de ispăşire îi este atât de organică, încât suportă umilinţi, claustrare, dar nu-şi reneagă şi nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-şi reîntâlnească iubitul şi să se cufunde, nelimitat, cu un simţ al eternului indic, în pasiunea care a sanctificat-o prin suferinţă. Dacă nu-l va putea regăsi, îşi dă întâlnire în viaţa de dincolo. Metafizica iubirii este o trăire autentică în această brahmană, o mitologie palpabilă ca şi panteismul ei atavic."[5]

Caracterizarea lui Allan

Personaj narator

Allan este **personajul principal** şi, în acelaşi timp, **personajul-narator** al romanului ***Maitreyi*** scris de Mircea Eliade, el putând fi considerat, ca şi Andrei Mavrodin din ***Nuntă în cer***, un *alter-ego* al autorului. El oferă o perspectivă subiectivă asupra întâmplărilor. Noutatea construcţiei discursului narativ constă în faptul că personajul-narator nu evocă pur şi simplu întâmplările, rememorându-le, ci reconstituie evenimentele trecute prin raportare la timpul prezent, dar şi la felul în care percepuse respectivele evenimente în momentul în care le trăise, folosindu-se în acest scop de jurnalul acelei perioade. Astfel că pe măsură ce scrie romanul, viziunea lui Allan asupra întâmplărilor trecute se modifică. Neconcordanţa dintre istoria propriu-zisă relatată în jurnal şi rememorarea acesteia în romanul pe care Allan îl scrie relativizează evenimentele şi le conferă caracter subiectiv. *„Allan are o dublă perspectivă asupra evenimentelor: contemporană şi ulterioară. În epoca iubirii pentru Maitreyi, el ţine un jurnal intim pe care îl completează şi corectează mai târziu, când istoria acestei iubiri s-a consumat; când scrie în jurnal întâmplările fiecărei zile, nu ştie cum se va sfârşi totul, dar când rescrie jurnalul, sub forma unui roman, cunoaşte acest sfârşit."*[6] Din această perspectivă ***Maitreyi*** poate fi considerat şi *romanul scrierii unui roman*.

Încadrare în tipologie

De asemenea, şi criticul literar Gheorghe Glodeanu observă în lucrarea ***Poetica romanului românesc interbelic*** că: *„evenimentele sunt relatate din punctul de vedere al europeanului care încearcă să decodifice esenţa spiritualităţii indiene. Procedeul descoperirii realităţilor autohtone din perspectiva unui străin aminteşte de tehnica narativă utilizată de Montesquieu în* ***Scrisorile persane***. *Luciditatea extremă cu care Allan radiografiază evoluţia propriilor*

[5] Pompiliu Constantinescu, ***Romanul românesc interbelic***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977.

[6] Nicolae Manolescu, op. cit.

sale sentimente sporește impresia de autenticitate a trăirilor, nevoia cuceririi absolutului în dragoste la care aspiră protagoniștii cărții amintind de eroii lui Camil Petrescu."

Trăsături

Allan este **un tânăr inginer englez** care, atras de exotismul Indiei, dar și dornic de a-și face o carieră se angajează la o societate de canalizare a deltei în Calcutta. **Rațional și lucid**, tânărul este interesat în primul rând să avanseze din punct de vedere profesional, să fie **liber, să experimenteze totul** și să nu se implice într-o relație de iubire. De aceea, reacțiile lui inițiale față de Maitreyi, de care simte că ar putea fi atras, sunt defensive.

Allan se îmbolnăvește de malarie iar inginerul hindus Narendra Sen îl invită să locuiască în casa lui, în timpul convalescenței. Narendra Sen intenționează să-l adopte ca fiu pe Allan, iar apoi să se mute cu toată familia în Anglia, pentru că în India începuse revoluția. Însă Allan crede inițial că inginerul hindus vrea să-l însoare cu fiica lui cea mare, Maitreyi, fapt care îi repugnă profund.

Tânărul european **rațional, preocupat de fizică și matematică** se implică treptat într-o **experiență erotică inițiatică** și, prin **introspecție, monolog interior, confesiune** își analizează cu luciditate trăirile.

Deși la început o considerase pe Maitreyi *„urâtă"*, îi atrage apoi atenția râsul Maitreyiei, *„un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie și de copil în același timp"*.

După ce se mută în casa lui Sen, Allan începe să ia lecții de bengaleză de la Maitreyi, iar el o învață în schimb franceză. Treptat, tânărul englez este fascinat de complexitatea sufletului Maitreyiei, adolescenta *„în care zace o senzualitate rafinată laolaltă cu o inocență derutantă"*[7], fiindcă el însuși afirmă: *„...întreaga mea viață din Bhowanipore – nu numai fata – mi se părea miraculoasă și ireală. Intrasem atât de repede și fără rezervă într-o casă în care totul mi se părea neînțeles și dubios, încât mă deșteptam câteodată din acest vis indian, mă întorceam cu gândul la viața mea, la viața noastră – și-mi venea să zâmbesc. Ceva se schimbase, desigur. Nu mai mă interesa aproape nimic din vechea mea lume, nu mai vedeam pe nimeni, în afară de musafirii familiei Sen, și începusem aproape să-mi schimb chiar lecturile. Încetul cu încetul interesul pentru fizica matematică a scăzut, am început să citesc romane și politică, apoi tot mai multă istorie."*

Autoanaliza

Deși este înzestrat cu **luciditate și cu spirit de analiză**, Allan se lasă sedus de jocurile Maitreyiei, cum observă și

[7] Eugen Simion, op. cit.

criticul Nicolae Manolescu – jocul privirilor, al mâinilor, al picioarelor, jocul pasiunii, traversând toate etapele iubirii: începutul, negarea sentimentelor (*„eu n-o iubesc"*, *„mă turbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit de ea"*), îndoiala (*„O iubesc?"*), instalarea (*„Mă amuz numai"*), *„cristalizarea"* (*„nicio femeie nu m-a turburat atât"*; *„eram vrăjit, nu îndrăgostit"*) și, în cele din urmă, apoteoza, iubirea totală, pasiunea și dependența față de celălalt (*„De altfel, ce erau acele dragoste efemere și senzuale din tinerețea mea, alături de patima asta nouă, care mă făcea să uit tot și să mă mulez după sufletul și vrerile Maitreyiei?"*). **Europeanul lucid** e gata să-și abandoneze religia și să treacă la hinduism de dragul femeii iubite. Cu toate acestea, în vârtejul marii pasiuni pentru tânăra bengaleză, Allan păstrează o urmă de luciditate, specifică omului civilizat, incapabil să se piardă în totalitate pe sine, după cum el însuși recunoaște: *„Am fost un om moral, de aici mi se trag toate tragediile. Am iubit întotdeauna pe mai multe planuri, n-am știut să sacrific totul pentru un singur sâmbure de adevăr sau de viață – de aceea m-am lovit de toate pragurile și m-au dus valurile cum au vrut."*

Descoperită prin imprudența sorei Chabu, iubirea dintre Allan și Maitreyi este întreruptă brutal, Allan este alungat din familia Sen, iar fata care a încălcat tradiția este sechestrată. Disperat, Allan rătăcește o vreme pe străzile din Calcutta, *„cu hainele în dezordine și murdare, ca un om hăituit și flămând"*[8] și se va retrage apoi în Himalaya, pentru a se purifica de iubirea, pasiunea și dependența pe care le simte față de Maitreyi.

Pasiunea lasă urme în sufletul tânărului englez pentru că *„Allan devine un individ situat între două lumi, eșuat, care nici în lumea indiană nu a putut intra cu adevărat, nici în cea europeană nu se mai poate întoarce"*[9]. Allan însuși mărturisește acest lucru: *„Nu mai eram de mult tânărul vânjos și optimist, știind ce vrea și ce poate, europeanul îndrăgostit de tehnică și pionierat, care debarcase cândva în India ca s-o civilizeze. Totul mi se părea inutil, abstract și inutil. Totul, în afară de acele câteva luni ale dragostei și nenorocirii mele."*

Dincolo de toate acestea însă, **lucid, rațional, individualist** și oarecum **egoist**, europeanul Allan se vindecă, în cele din urmă de pasiune, iar Maitreyi va rămâne pentru el o întruchipare a misterului feminității.

„După izgonirea lui Allan din casa lui Narendra Sen, d. Eliade urmărește și procesul de dezintoxicare al romanticului său erou. Retras într-o singurătate de pustnic indian, departe de oameni, de

[8] Nicolae Manolescu, op. cit.
[9] Richard Reschika, op. cit.

civilizație și de prezența fascinatoare a Maitreyiei, Allan se exercitează să-și recapete luciditatea. Aici apare contrastul între două mentalități: între europeanul stăpân pe voința care-i scăpase din mână și asiaticul cufundat în fericirea propriei suferințe. Două civilizații și două moduri specifice de reacțiune morală se definesc în final. Maitreyi își ia asupră-și toată vina păcatului; noțiunea de ispășire îi este atât de organică, încât suportă umilințe, claustrare, dar nu-și reneagă și nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-și reîntâlnească iubitul și să se cufunde, nelimitat, cu un simț al eternului indic, în pasiunea care a sanctificat-o prin suferință. Dacă nu-l va putea regăsi, își dă întâlnire în viața de dincolo [...] Allan însă refuză îndărătnic să reintre în magia unei pasiuni devastatoare. Individualismul lui de intelectual egotist, luciditatea lui europeană nu dorește decât eliberarea. Clătinat în temeliile personalității, Allan dorește o refacere și o purificare. Și-o regăsește în retragerea în sine."[10]

Cuplul Allan și Maitreyi ilustrează mitul iubirii imposibile, între cei doi aflându-se profunde diferențe cauzate de civilizație, mentalitate, religie. Spre deosebire de alte cupluri celebre din literatura lumii, aici doar femeia își asumă dimensiunea tragică, în timp ce bărbatul eternizează iubirea în poveste.

[10] Pompiliu Constantinescu, op. cit.

LIVIU REBREANU

Romanul realist de tip obiectiv

I. Delimitări terminologice

Romanul realist de tip obiectiv

Criticul E. Lovinescu: *„**Ion** e cea mai puternică creație obiectivă a literaturii române și cum procesul firesc al epicei este spre obiectivare, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive"* (***Istoria literaturii române contemporane***).

N. Manolescu: *„Rebreanu este neîndoielnic un artist obiectiv. [...] Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât și nimic mai mult). Un observator omniscient, desigur, dar lipsit de voce proprie"* (***Arca lui Noe, I***).

Trăsături ale romanului de tip obiectiv:
- narator obiectiv/ impersonal, omniscient, omniprezent;
- focalizare zero; viziunea „dindărăt";
- narațiune la persoana a III-a;
- specificul relației narator – personaj.

II. Competența de evaluat

- Identificarea și analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (romanul).
- Identificarea temei și a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere.
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerința:
Realizează un eseu în care să prezinți trăsături ale romanului/ ale romanului realist/ ale romanului interbelic/ ale romanului de tip obiectiv, prin referire la o operă literară studiată, aparținând unui autor canonic (Liviu Rebreanu).

Alegerea operei literare adecvate: romanul ***Ion*** de Liviu Rebreanu.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Contextul operei

Publicat în 1920, romanul ***Ion*** reprezintă primul roman al lui Liviu Rebreanu, o capodoperă care înfăţişează universul rural în mod realist, fără idilizarea din proza sămănătoristă. Nucleul romanului se află în nuvelele anterioare: ***Zestrea***, ***Ruşinea***.

Criticul E. Lovinescu apreciază că: *„**Ion** e cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române şi cum procesul firesc al epicei este spre obiectivare, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive"* (***Istoria literaturii române contemporane***).

IPOTEZĂ

Specie

Opera literară ***Ion*** de Liviu Rebreanu este un **roman realist de tip obiectiv** aparţinând prozei interbelice. De asemenea este roman social, cu tematică rurală. Potrivit tipologiei lui Nicolae Manolescu (din lucrarea ***Arca lui Noe***) este roman doric.

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Romanul

Având ca trăsături amploarea acţiunii, desfăşurată pe mai multe planuri, conflictul complex, prezenţa unor personaje numeroase şi realizarea unei imagini ample asupra vieţii, opera literară ***Ion*** aparţine speciei literare **romanul**.

Tipul de roman

Este **roman de tip obiectiv** prin specificul relaţiei narator-personaj şi al naratorului (omniscient, omniprezent). Se observă obiectivitatea/ impersonalitatea naratorului, narăţiunea la persoana a III-a, atitudinea detaşată în descriere, veridicitatea.

În romanul doric, *„iluzia vieţii este mai presus de iluzia artei"*. Fiind roman realist de tip obiectiv, are trăsăturile menţionate de criticul Nicolae Manolescu: *„romanele realiste şi naturaliste sunt mai degrabă imagini ale destinului decât ale vieţii. Naratorul omniscient este divinitatea centrală a unui sistem teocentric. În raport însă cu personajele, se află pe o poziţie îndepărtată. [...] Şi aproape nimic nu există în sine, ci în vederea unui scop ştiut de autor. Semnele predestinării sunt pretutindeni în jurul eroului..."*

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Obiectivitatea/ impersonalitatea naratorului

Proza realist-obiectivă se realizează prin **narăţiunea la persoana a III-a**, nonfocalizată. Viziunea „dindărăt" presupune un **narator obiectiv**, **detaşat**, care nu se implică în faptele prezentate, lasă viaţa să curgă. **Naratorul omniscient** ştie mai

Narator omniscient, omniprezent

mult decât personajele sale şi, **omniprezent**, dirijează evoluţia lor ca un regizor universal. El plăsmuieşte traiectoriile existenţei personajelor, conform unui destin prestabilit şi legii cauzalităţii. De aceea textul conţine semne prevestitoare ale sfârşitului fiecărui personaj, care este o victimă a fatalităţii: nu poate ieşi din destinul lui (*„roman al destinului"*). Înlănţuite temporal şi cauzal, faptele sunt credibile, verosimile. Efectul asupra cititorului este de iluzie a vieţii (**veridicitate**) şi de **obiectivitate**.

Veridicitatea

Tema romanului

Tema romanului este prezentarea **problematicii pământului**, în condiţiile satului ardelean de la începutul secolului XX. Romanul prezintă lupta unui ţăran sărac pentru a obţine pământul şi consecinţele actelor sale. **Caracterul monografic** al romanului orientează investigaţia narativă spre diverse aspecte ale lumii rurale: obiceiuri legate de marile momente din viaţa omului (naşterea, nunta, înmormântarea), relaţii sociale generate de diferenţele economice (stratificarea socială) sau culturale (universul ţăranilor, universul intelectualităţii rurale), relaţii de familie. Tema centrală, posesiunea pământului, este dublată de tema iubirii. În plan simbolic, destinul protagonistului se plasează pe două coordonate: Eros şi Thanatos.

Construcţia discursului narativ

Criticul N. Manolescu afirmă că *„în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune"*[1]. De aceea nu problema pământului o consideră centrală, ci tema destinului.

Incipit, final

Concepţia autorului despre roman, înţeles ca un corp geometric perfect, „corp sferoid", se reflectă artistic în structura circulară a romanului. **Simetria incipitului cu finalul** se realizează prin descrierea drumului care intră şi iese din satul Pripas, loc al acţiunii romanului. Personificat cu ajutorul verbelor (*se desprinde, aleargă, urcă, înaintează*), drumul are semnificaţia simbolică a destinului unor oameni şi este învestit cu funcţie metatextuală. Asemenea ramei unui tablou, el separă viaţa reală a cititorului de viaţa ficţională a personajelor din roman.

„Din şoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărăşind Someşul [...] se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece peste podul bătrân de lemn, spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa [...].

Lăsând Jidoviţa, drumul urcă întâi anevoie până ce-şi face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă înaintează vesel, neted, [...] ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline."

Descrierea iniţială a drumului, supusă convenţiei veridicităţii prin detaliile toponimice, introduce cititorul în viaţa satului ardelean de la începutul secolului XX, cu aspecte topografice, etnografice (hora), sociale. Descrierea caselor ilustrează, prin

[1] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe. I***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

aspect şi aşezare, condiţia socială a locuitorilor şi anticipează rolul unor personaje (Herdelea, Glanetaşu) în desfăşurarea narativă. Crucea strâmbă de la marginea satului, cu un Hristos de tinichea ruginită, anticipează tragismul destinelor.

Descrierea finală închide simetric romanul şi face mai accesibilă semnificaţia simbolică a drumului prin metafora şoselei – viaţa: *„Drumul trece prin Jidoviţa, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş, şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început..."*

Moduri de expunere

Modurile de expunere îndeplinesc o serie de funcţii epice în discursul narativ. **Descrierea** iniţială are, pe lângă rolul obişnuit de fixare a coordonatelor spaţiale şi temporale, funcţie simbolică şi de anticipare. **Naraţiunea obiectivă** îşi realizează funcţia de reprezentare a realităţii prin absenţa mărcilor subiectivităţii, prin *„stilul cenuşiu"* (Tudor Vianu). Alături de funcţia esenţială de reprezentare, în roman apare şi funcţia epică de interpretare/ semnificare. **Dialogul** susţine veridicitatea şi concentrarea epică.

Nivelul macrotextual

Părţi, capitole

Arhitectura romanului susţine, la **nivel macrotextual**, funcţia epică de interpretare. Romanul este alcătuit din **două părţi** opuse şi complementare, coordonate ale evoluţiei interioare a personajului principal: ***Glasul pământului*** şi ***Glasul iubirii***. Titlurile celor **13 capitole** (număr simbolic, nefast) sunt semnificative, discursul narativ având un *Început* şi un *Sfârşit*: ***Începutul***, ***Zvârcolirea***, ***Iubirea***, ***Noaptea***, ***Ruşinea***, ***Nunta*** (prima parte); ***Vasile***, ***Copilul***, ***Sărutarea***, ***Ştreangul***, ***Blestemul***, ***George***, ***Sfârşitul*** (partea a doua).

Planuri narative

Alternanţă, înlănţuire

Prin **tehnica planurilor paralele** este prezentată viaţa ţărănimii şi a intelectualităţii rurale. Trecerea de la un plan narativ la altul se realizează prin **alternanţă**, iar succesiunea secvenţelor narative este redată prin **înlănţuire** (respectarea cronologiei faptelor). Viaţa personajelor se desfăşoară după legile interne ale lumii lor şi evoluează paralel. Amestecul lor este dezaprobat de doamna Herdelea, la horă, dar interferenţa se produce în sensul determinării destinului unui personaj din celălalt plan, prin gesturi care par a fi dictate de hazard. Drama lui Ion şi a altor personaje din planul ţărănimii este dictată de o vorbă aruncată inconştient de Titu Herdelea – *„Dacă nu vrea el să ţi-o dea de bunăvoie, trebuie să-l sileşti!"* –, după cum drama învăţătorului Herdelea este declanşată de mărturisirea lui Ion că i-a scris jalba care îl scăpase de temniţă în urma conflictului cu Simion Lungu.

Nivelul microtextual

La nivel microtextual, funcţia epică de interpretare se realizează prin **tehnica contrapunctului**: prezentarea aceleiaşi

teme în planuri diferite (nunta ţărănească a Anei corespunde, în planul intelectualităţii, cu nunta Laurei; conflictul exterior dintre Ion şi Vasile Baciu corespunde conflictului intelectualilor satului: învăţătorul şi preotul). Prin această tehnică se pun în evidenţă secvenţe narative/ episoade simetrice şi antitetice, care conferă aspect polifonic acţiunii.

Secvenţe narative

În roman există **secvenţe narative** semnificative pentru destinul personajelor. O astfel de scenă simbolică este hora de la începutul romanului, *„o horă a soartei"* (N. Manolescu).

Construcţia subiectului

Acţiunea romanului începe într-o zi de duminică, în care locuitorii satului Pripas se află la horă, în curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea. În **expoziţiune**, sunt prezentate **principalele personaje, timpul şi spaţiul**, ceea ce conferă veridicitate romanului realist.

Scena horei

În centrul adunării este grupul jucătorilor. Descrierea jocului tradiţional, someşana, este o pagină etnografică memorabilă, prin portul popular, paşii specifici, vigoarea dansului şi năvala cântecului susţinut de figurile pitoreşti ale lăutarilor. Cercul horei, centru al lumii satului, este o descătuşare dionisiacă de energii.

Expoziţiunea

Timp şi spaţiu

Aşezarea privitorilor reflectă relaţiile sociale. Cele două grupuri ale bărbaţilor respectă stratificarea economică. Fruntaşii satului, primarul şi chiaburii, discută separat de ţăranii mijlocaşi, aşezaţi pe prispă. În satul tradiţional, lipsa pământului (averea) este echivalentă cu lipsa demnităţii umane, fapt redat de atitudinea lui Alexandru Glanetaşu: *„Pe de lături, ca un câine la uşa bucătăriei, trage cu urechea şi Alexandru Glanetaşu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuşi să se vâre între bogătaşi."*

Prezentarea acţiunii, cu relevarea secvenţelor narative semnificative

Fetele rămase nepoftite privesc la horă, iar mamele şi babele, mai retrase, vorbesc despre gospodărie. Copiii se amestecă în joacă printre adulţi. Este prezentă şi Savista, oloaga satului, piaza rea, colpoltoare a veştilor rele în sat, înfăţişată cu un portret grotesc.

Intelectualii satului, preotul Belciug şi familia învăţătorului Herdelea, vin să privească *„petrecerea poporului"*, fără a se amesteca în joc.

Rolul horei în viaţa comunităţii săteşti este acela de a-i asigura coeziunea şi de a facilita întemeierea noilor familii, dar cu respectarea principiului economic. De aceea în joc sunt numai flăcăi şi fete. Hotărârea lui Ion de a o lua pe Ana cea bogată la joc, deşi o place pe Florica cea săracă, marchează **începutul conflictului**. Venirea lui Vasile Baciu, tatăl Anei, de la cârciumă la horă, şi confruntarea verbală cu Ion, pe care îl numeşte *hoţ* şi *tâlhar*, pentru că *sărăntocul* umblă să-i ia fata promisă altui ţăran bogat, George Bulbuc, constituie **intriga**

Intriga

romanului. Ruşinea pe care Vasile i-o face la horă, în faţa satului, va stârni dorinţa de răzbunare a flăcăului, care la rândul său îl va face pe chiabur de ruşinea satului, lăsând-o pe Ana însărcinată pentru a-l determina să accepte nunta.

La sfârşitul petrecerii, flăcăii merg la cârciumă. Bătaia flăcăilor, în aparenţă pentru plata lăutarilor, în fapt pentru dreptul de a o lua de soţie pe Ana, se încheie cu victoria lui Ion, care îl răpune cu parul pe George. Scena alimentează dorinţa de răzbunare a lui George şi este construită simetric cu aceea de la sfârşitul romanului, când George îl ucide pe Ion, lovindu-l cu sapa.

Precizarea conflictelor

Conflictul central din roman este lupta pentru pământ în satul tradiţional, unde posesiunea averii condiţionează dreptul indivizilor de a fi respectaţi în comunitate. Drama lui Ion este drama ţăranului sărac. Mândru şi orgolios, conştient de calităţile sale, nu-şi acceptă condiţia şi este pus în situaţia de a alege între iubirea pentru Florica şi averea Anei. **Conflictul exterior**, **social**, între Ion al Glanetaşului şi Vasile Baciu, este dublat de **conflictul interior**, între *glasul pământului* şi *glasul iubirii*. Însă cele două chemări lăuntrice nu îl aruncă într-o situaţie-limită, pentru că forţa lor se manifestă succesiv, nu simultan. Se poate vorbi şi de **conflicte secundare**, între Ion şi Simion Butunoiu, pentru o brazdă de pământ, sau între Ion şi George Bulbuc, mai întâi pentru Ana, apoi pentru Florica.

Relaţia om–pământ

Dincolo de aceste aspecte, se poate vorbi şi de **conflictul tragic** dintre om (nu întâmplător ţăran) şi o forţă mai presus de calităţile individului: pământul-stihie. În fond, destinul personajului principal nu este marcat numai de confruntările cu semeni de-ai lui, pe care îi domină, cât mai ales în relaţie cu pământul. Dorinţa obsesivă a personajului de a avea pământ, iubirea lui pătimaşă îl fac monumental, dar se încheie omeneşte, prin întoarcerea în această matrice universală.

Impresionantă este scena în care Ion sărută pământul: *„Se opri în mijlocul delniţei* [...]. *Îl cuprinse o poftă sălbatecă să îmbrăţişeze huma, s-o crâmpoţească în sărutări. Întinse mâinile spre brazdele drepte, zgrunţuroase şi umede.* [...] *Apoi încet, cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor."*

În relaţie cu omul, elementul primordial este perceput pe trepte de manifestare distincte: pământul-mamă (*„Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil* [...]. *De pe atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă"*), pământul-ibovnică, pământul-stihie.

Desfăşurarea acţiunii

Dorind să obţină repede mult pământ, Ion îi face curte Anei, fata unui *bocotan*, o seduce şi îl forţează pe Vasile Baciu să

accepte căsătoria. Cum la nuntă Ion nu cere acte pentru pământul – zestre, simţindu-se înşelat, încep bătăile şi drumurile Anei de la Ion la Vasile. Preotul Belciug mediază conflictul dintre cei doi ţărani, în care *„biata Ana nu este decât o victimă tragică"*. Sinuciderea Anei nu-i trezeşte lui Ion regrete sau conştiinţa vinovăţiei, pentru că în Ana, iar apoi în Petrişor, fiul lor, nu vede decât garanţia proprietăţii asupra pământurilor. Nici moartea copilului nu-l opreşte din drumurile lui după Florica, măritată între timp cu George. Astfel că **deznodământul** este previzibil, iar George care-l loveşte nu este decât un instrument al destinului. George este arestat, Florica rămâne singură, iar averea lui Ion revine bisericii.

Deznodământul

În celălalt plan, rivalitatea dintre preot şi învăţător pentru autoritate în sat este defavorabilă celui din urmă. El are familie: soţie, un băiat, poetul visător Titu, şi două fete de măritat, dar fără zestre, Laura şi Ghighi. În plus, casa şi-o zidise pe lotul bisericii, cu învoirea preotului. Cum relaţiile dintre ei se degradează, pornind de la atitudinea lor faţă de faptele lui Ion, învăţătorul se simte ameninţat. Mărturisirea lui Ion că învăţătorul i-a scris jalba determină conflictul celui din urmă cu autorităţile austro-ungare şi problemele sale de conştiinţă naţională. Acceptă inutil compromisul, votându-l pe candidatul maghiar la alegeri.

Preotul Belciug este un caracter tare. Rămas văduv încă din primul an, se dedică total comunităţii. Visul său de a construi o biserică nouă în sat este urmărit cu tenacitate, iar romanul se încheie cu sărbătorirea prilejuită de sfinţirea bisericii.

Aspecte monografice

Dincolo de destinele individuale, romanul prezintă **aspecte monografice** ale satului românesc tradiţional: tradiţii legate de marile momente din viaţa omului (nunta, botezul, înmormântarea), obiceiuri de Crăciun, relaţii de familie, relaţii socio-economice, hora, jocul popular, portul, gura satului, cârciuma, instituţiile (biserica, şcoala), autorităţile. Comunitatea se conduce după legile statului austro-ungar, dar şi după legi nescrise. Căsătoriile se fac în funcţie de avere şi cu acordul părinţilor, iar fetele trebuie să-şi apere virtutea. Încălcarea acestor norme are urmări tragice, cum este cazul Anei, alungată şi disprețuită de toţi.

Caracterul epopeic şi **de frescă** al romanului, semnalat de G. Călinescu[2] – *„Hora în sat, bătaia între flăcăi, tocmeala pentru zestre, nunta* [...], *naşterea, moartea* [...] *sunt momente din*

[2] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986

calendarul sempitern al satului", este dat şi de **numărul mare de personaje**, despre care criticul afirmă că: „*nu sunt indivizi cu viaţă unică, ci exponenţi ai clasei şi generaţiei*" (personaje tipice).

Personajele

Ion este **personajul principal**, un personaj monumental, realizat prin tehnica basoreliefului. Nimeni nu stă în calea acestui personaj a cărui existenţă este guvernată de verbele *a râvni* şi *a poseda*. Exponent al ţărănimii prin dorinţa de a avea pământ, el este o individualitate prin modul în care îl obţine. Singulară în satul Pripas nu este căsătoria *sărăntocului* cu o fată cu zestre, pentru că Vasile Baciu şi Ion Pop al Glanetaşului dobândiseră averea în acelaşi fel, ci comportamentul său: o face pe Ana de ruşinea satului înainte de nuntă, iar apoi umblă după nevasta lui George. Iniţial dotat cu o serie de calităţi, în goana sa pătimaşă după avere se dezumanizează treptat, iar moartea lui este expresia intenţiei moralizatoare a scriitorului ardelean.

Cele două femei, conturate antitetic şi complementar, Ana şi Florica, reprezintă cele două obsesii ale personajului principal: averea şi iubirea. În încordarea lui de a le obţine, se confruntă, în plan individual – concret, cu Vasile Baciu şi cu George Bulbuc, iar în plan general – simbolic, cu pământul - stihie, respectiv, cu comunitatea ca instanţă morală. De aceea conflictul social este dublat de conflictul tragic.

Mijloace/ procedee de caracterizare

Naratorul obiectiv îşi lasă personajele să-şi dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le gesturile, limbajul, prezentând relaţiile dintre ele (**caracterizare indirectă**). Fiind omniscient şi omniprezent, naratorul realizează portretul sau biografia personajelor (**caracterizare directă**).

Limbajul prozei narative

Stil

Naraţiunea la persoana a III-a şi obiectivitatea naratorului se realizează într-un **stil neutru**, **impersonal**: „*metoda fără strălucire artistică, fără stil*" (E. Lovinescu). Stilul direct alternează cu stilul indirect; în caracterizare este utilizat şi **stilul indirect liber**: „*Îşi zicea din ce în ce mai des că, robotind oricât, nu va ajunge niciodată să aibă şi el ceva. Va să zică va trebui să fie veşnic slugă pe la alţii? Toată isteţimea lui nu plăteşte o ceapă degerată, dacă n-are şi el pământ mult, mult...*"

Registre stilistice

G. Călinescu constată autenticitatea limbajului **regional**: „*observarea limbajului ardelenesc e făcută cu foarte multă exactitate.*" Tudor Vianu[3] observă utilizarea **registrelor lexicale** diverse în limbajul personajelor, în funcţie de condiţia lor socială: „*variaţiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acela orăşenesc sau la acela intelectual*". În ciuda sintagmei emblematice asociate de critic caracterului impersonal, anticalofil al

[3] Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966

naraţiunii – „*stilul cenuşiu*" – şi a impresiei de limbaj dur, colţuros, la o lectură mai atentă se observă diversitatea **procedeelor artistice**, utilizate pentru plasticizarea ideilor. Personificarea, epitetul, comparaţia şi hiperbola se regăsesc într-o frază oarecare: „*Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Şi atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile stranii păreau nişte cântece de închinare.*"

CONCLUZIE

Ion de Liviu Rebreanu este un **roman realist de tip obiectiv** deoarece are ca trăsături: specificul relaţiei narator-personaj, obiectivitatea/ impersonalitatea naratorului omniscient care întreţine „iluzia realităţii" (viziunea realistă), utilizarea naraţiunii la persoana a III-a, cu focalizare zero (viziunea „dindărăt"), atitudinea detaşată în descriere, verosimilul întâmplărilor.

I. Conceptul operaţional

Personajul principal dintr-un roman

II. Competenţa de evaluat

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ, pornind de la texte studiate (romanul; construcţia personajelor, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu în care să prezinţi particularităţi de construcţie a unui personaj principal dintr-un roman interbelic studiat.

• Scrie un eseu în care să prezinţi un tip de personaj reprezentativ pentru o anumită categorie socială, prin referire la un roman studiat.

Aplicaţia este realizată prin referire la romanul ***Ion*** de Liviu Rebreanu.

III. Sugestii de redactare

PLANUL ESEULUI — DEZVOLTAREA IDEILOR DIN PLAN

Text şi context

Primul roman publicat de Liviu Rebreanu (1920), ***Ion*** este considerat „*cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române*" (E. Lovinescu). El deschide seria marilor romane din literatura română interbelică.

IPOTEZA

Romanul – de inspirație rurală – prezintă lupta unui țăran sărac pentru a obține pământul și consecințele actelor sale, în condițiile satului românesc din Ardeal, la începutul secolului XX.

Criticul N. Manolescu afirmă că *„în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima măreață a fatalității biologice"*[4], ceea ce fixează locul personajului în roman.

ARGUMENTARE

Aspecte ale realizării unui personaj de roman

Acțiunea romanului se desfășoară pe mai multe planuri narative, având personaje numeroase. Specia literară privilegiază personajul, a cărui evoluție în plan psihologic constituie obiectul romanului. De aceea el este construit dintr-un ansamblu de trăsături redate în mod direct (portret, biografie, stare civilă, statut social) și indirect (fapte, gesturi, atitudini, limbaj, raporturi cu alte personaje). Naratorul obiectiv și omniscient își lasă personajele să-și dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le atitudinile. El se detașează și lasă viața să curgă ca un șuvoi.

Relația persoană – personaj literar

Trăsăturile personajelor se dezvăluie în evoluția conflictului. În funcție de rolul lor în acțiune, ele sunt puternic individualizate, construite cu minuțiozitate (biografia, mediul, relațiile motivate psihologic) sau portretizate succint.

Drama țăranului lipsit de pământ, condițiile satului românesc din Ardeal, la începutul secolului XX, îi sunt cunoscute autorului din copilărie. Vorbele pătimașe ale unui țăran din Prislop, sat al copilăriei scriitorului, sărutul pământului, rușinea fetei bogate sunt elemente de geneză a romanului și aparțin unor **persoane**, din planul realității. Însă transfigurarea lor artistică este realizată în conformitate cu viziunea autorului, iar **personajul** ilustrează un tip uman, având un destin și un profil psihologic plăsmuit de scriitor după logica internă a universului ficțional. Rebreanu mărturisește într-un interviu: *„Nu se poate pune să trăiască într-o carte copia fidelă, fotografia psihologică a unui individ din viață* [...] *deși pornite de undeva, aceste personagii se înfățișează numai în forma pe care am încercat și am vrut să le-o dau eu."* După G. Călinescu, autorul – *„poet epic al omului teluric"* – vede în Ion *„o figură măreață a câmpului"*.

Încadrarea personajului în roman

Ion este **personajul titular și central** din roman, dominând întreaga lume care se desfășoară în legătură cu el. Celelalte personaje principale (Ana, Baciu, Florica, George) gravitează

[4] N. Manolescu, op. cit.

în jurul său, punându-i în lumină trăsăturile, năzuințele. Personajele secundare sunt numeroase, au roluri diferite în acțiune. Portretizate succint, sunt personaje tipice, tipuri umane reprezentative pentru o categorie socială, de vârstă etc.: *„nu sunt indivizi cu viață unică, ci exponenți ai clasei și generației."*[5]

Întregul roman este organizat în două părți, coordonate ale evoluției interioare a personajului principal: ***Glasul pământului*** și ***Glasul iubirii***. Cele două femei, conturate antitetic și complementar, Ana și Florica reprezintă cele două obsesii ale personajului principal: averea și iubirea. Conflictul interior, dintre cele două chemări lăuntrice, nu îl aruncă într-o situație-limită, pentru că forța lor se manifestă succesiv, nu simultan, dar se reflectă, pe plan exterior, în confruntările cu Vasile Baciu și cu George Bulbuc.

Încadrarea în tipologie

Ion este **personajul principal**, un **personaj complex**, cu însușiri contradictorii: viclenie și naivitate, gingășie și brutalitate, insistență și cinism. Inițial dotat cu o serie de calități, în goana sa pătimașă după avere se dezumanizează treptat, iar moartea lui este expresia intenției moralizatoare a scriitorului ardelean.

Este **personaj realist**, **tipic** pentru o categorie socială – țăranul sărac care dorește pământ: *„Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion."*[6] Personajul realist este determinat social și are o psihologie complexă, urmărită în evoluție. Prin destinul său tragic, Ion depășește caracterul reprezentativ și se individualizează. De aceea N. Manolescu identifică în roman trăsături naturaliste: *„Marcați de la început de o ereditate nefastă, eroii naturaliști sunt, într-un fel, trăiți de propriul destin.* [...] *Aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină o victimă."*[7] Conturat obiectiv și realist, sugestiile naturaliste se atenuează.

Trăsături

Exponent al țărănimii prin dragostea pentru pământ, el este o **individualitate** prin modul în care îl obține. Singulară în satul Pripas nu este căsătoria *sărăntocului* cu o fată cu zestre, pentru că Vasile Baciu și Ion Pop al Glanetașului dobândiseră averea în același fel, ci comportamentul său: o face pe Ana de rușinea satului înainte de nuntă, iar apoi umblă după nevasta lui George.

Receptări critice

Diversele receptări critice, contradictorii uneori, reflectă complexitatea personajului:

- E. Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***: *„Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă,*

[5] G. Călinescu, op. cit.

[6] Idem.

[7] Nicolae Manolescu, op. cit.

o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă: nimic nu-i rezistă..."; „*suflet unitar, simplu, frust şi masiv, el pare crescut din pământul iubit cu frenezie.*"

- G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***: „*Ion nu e însă decât o brută, căreia şiretenia îi ţine loc de deşteptăciune.* [...] *Lăcomia lui de zestre e centrul lumii şi el cere cu inocenţă sfaturi dovedind o ingratitudine calmă. Nu din inteligenţă a ieşit ideea seducerii, ci din viclenia instinctuală, caracteristică oricărei fiinţe reduse.*"
- N. Manolescu, ***Arca lui Noe***: „*A vedea în Ion viclenia ambiţioasă (un erou stendhalian, spune E. Lovinescu...) sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit, căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e aşa zicând bruta ingenuă.*"

Precizarea şi exemplificarea trăsăturilor

Fiind un personaj urmărit în evoluţie, calităţile iniţiale alimentează paradoxal dezumanizarea lui Ion. Dacă „*romanul realist este istoria unui eşec*"[8], destinul său reflectă eşecul în planul valorilor umane, iar moartea îi este dictată de un destin implacabil.

La începutul romanului, i se constituie un portret favorabil. Deşi **sărac**, este „***iute şi harnic***, *ca mă-sa*", **iubeşte munca** – „*Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră, ca o râvnă ispititoare*" – **şi pământul** – „*pământul îi era drag ca ochii din cap.*" Este **înfrăţit cu pământul** prin muncă: „*sudoarea* [...] *căzând se frământa în humă, înfrăţind, parcă mai puternic, omul cu lutul.*" De aceea lipsa pământului apare ca o nedreptate, iar dorinţa pătimaşă de a-l avea este motivată: „*Toată isteţimea lui nu plăteşte o ceapă degerată, dacă n-are şi el pământ mult, mult...*".

Isteţ, silitor şi cuminte, trezise simpatia învăţătorului, care îl considerase capabil de a-şi schimba condiţia: „*Când a umblat la şcoala din sat a fost cel mai iubit elev al învăţătorului Herdelea, care mereu i-a bătut capul Glanetaşului să dea pe Ion la şcoala cea mare din Armadia, să-l facă domn.*" Băiatul renunţă însă la şcoală, pentru că pământul îi este mai drag decât cartea. Călinescu vorbeşte aici despre lipsa de ambiţie, dar naratorul laudă în gestul său condiţia omului teluric, „*veşnic însoţit cu pământul*", mai potrivit mentalităţii satului tradiţional.

Pentru că îl ştiu **impulsiv şi violent**, este respectat de flăcăii din sat şi temut de ţigani, care cântă la comanda lui şi îl însoţesc la cârciumă după horă, deşi George este cel care le plăteşte.

Insultat de Vasile Baciu beat, în faţa satului, la horă, se simte **ruşinat şi mânios, dorind să se răzbune**. Vasile îi reproşează că umblă după fata lui şi îl numeşte: *sărăntoc, tâlhar, hoţ*, fiindcă

[8] E.M. Forster, ***Aspecte ale romanului***, Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968

este **sărac**. **Orgolios**, posesiunea pământului îi apare ca o condiţie a păstrării demnităţii umane. La început, tot satul este de partea lui şi îl condamnă pe Baciu, mai ales pentru că este beat. Dar după bătaia cu George, preotul îl dojeneşte în biserică. Efectul nu este cel aşteptat şi Ion, revoltat, se hotărăşte „*să fie cu adevărat netrebnic*". După o scurtă ezitare, alege zestrea Anei şi renunţă la iubirea Floricăi. Faptele sale sunt tot atâtea trepte ale dezumanizării.

Lăcomia de pământ şi **dorinţa de răzbunare** se manifestă când intră cu plugul pe locul lui Simion Lungu, pentru că acesta fusese înainte al Glanetaşilor: „*Inima îi tremura de bucurie că şi-a mărit averea*" (începutul obsesiei). Faptul că ţăranul îl cheamă la judecată şi că numai jalba scrisă de dascălul Herdelea îl scapă de închisoare nu-l sperie.

De la Simion Lungu luase câteva brazde de pământ, dar el îşi doreşte mai mult. De aceea vede în căsătoria cu Ana soluţia. Întrebarea întâmplătoare a lui Titu „*Poţi să-l sileşti?*" este luată de Ion ca un sfat pentru mijlocul prin care să-l determine pe Baciu să accepte căsătoria şi să-i dea pământul: dragostea Anei.

Este **viclean** cu Ana: o seduce, apoi se înstrăinează, iar căsătoria o stabileşte cu Baciu când fata ajunsese deja de râsul satului. Este **naiv**, crezând că nunta îi aduce şi pământul, fără a face o foaie de zestre. Este rândul lui Vasile Baciu să se arate viclean. După nuntă, începe coşmarul Anei, bătută şi alungată de cei doi bărbaţi. Prin intervenţia preotului Belciug, Vasile îi dă toate pământurile lui Ion, la notar.

Toată încordarea lui de până acum, ambiţia şi hotărârea de a obţine pământul se domolesc. **Brutalitatea** faţă de Ana este înlocuită de **indiferenţă**. Sinuciderea ei nu-i trezeşte vreun licăr de conştiinţă şi nici moartea copilului. Viaţa lor nu reprezenta decât o garanţie a proprietăţii asupra pământurilor lui Vasile Baciu (cinism).

Instinctul de posesie asupra pământului fiind satisfăcut, **lăcomia** lui răspunde altei nevoi lăuntrice: patima pentru Florica. Aşa cum râvnise la averea altuia, acum râvneşte la nevasta lui George. Are revelaţia adevăratei fericiri: iubirea, pe care o vrea cu orice preţ. **Viclenia** îi dictează modul de apropiere de Florica: falsa prietenie cu George, în a cărui casă poate astfel veni oricând. Avertismentul Savistei, personaj-simbol al tradiţiei incluzând norma morală, aduce deznodământul implacabil. George îl ucide cu lovituri de sapă pe Ion, venit noaptea în curtea lui, după Florica. Dominat de instincte, în afara oricărei morale, încălcând succesiv toate normele satului, aflat sub semnul fatalităţii, Ion este o victimă a lăcomiei şi a orgoliului său.

Mijloace și procedee de caracterizare

Este **caracterizat direct** (de către narator, de alte personaje, autocaracterizarea) și **indirect** (prin fapte, limbaj, atitudini, comportament, relații cu alte personaje, gesturi, atitudine, vestimentație).

Caracterizare directă

Naratorul prezintă inițial, în mod **direct**, biografia personajului, iar pe parcursul romanului, elemente de portret moral (*„mândru și mulțumit ca orice învingător, Ion simțea totuși un gol ciudat în suflet"*). **Caracterizarea directă realizată de alte personaje** se subordonează tehnicii pluralității perspectivelor: *„Ion e băiat cumsecade. E muncitor, e harnic, e săritor, e isteț"* (doamna Herdelea), *„ești un stricat și-un bătăuș, ș-un om de nimic [...] te știi mai deștept decât toți, dar umbli numai după blestemății"* (preotul Belciug).

Caracterizare indirectă

Autocaracterizarea evidențiază frământările sufletești prin monologul interior: *„Mă moleșesc ca o babă năroadă. Parcă n-aș mai fi în stare să mă scutur de calicie... Las' că-i bună Anuța! Aș fi o nătăfleață să dau cu piciorul norocului pentru niște vorbe..."*

Caracterizarea indirectă se realizează prin **faptele** care evidențiază trăsăturile sale. **Limbajul** aparține registrului popular, este diferit în funcție de situație și de interlocutor. Folosește cu naturalețe expresii populare (*a sta cu mâinile-n sân, a da cu piciorul norocului*) sau invectiva. Este respectuos cu învățătorul și preotul, dar ironic cu Vasile Baciu. **Gesturile și mimica** îi trădează intențiile: *„Ion urmări din ochi pe Ana câteva clipe. Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire și un vicleșug neprefăcut."* **Vestimentația** îi reflectă condiția socială de țăran, iar **numele** devine emblematic.

Relații cu alte personaje

Comportamentul său reflectă intențiile **față de celelalte personaje**. La horă, este tandru: o *„strânge la piept pe Ana cu mai multă gingășie, dar și mai prelung"* decât ceilalți flăcăi, apoi este batjocoritor, indiferent sau o love*ș*te *„cu sânge rece"*. Față de ea simte mai întâi milă, apoi dezgust și indiferență.

În relație cu Vasile Baciu sau cu George Bulbuc adoptă diferite atitudini, dar scopul său (obsesia) este răzbunarea sau smulgerea unei proprietăți: pământul sau femeia.

Este aspru, chiar brutal, cu cei pe care-i consideră vinovați pentru propria condiție, aceea de țăran sărac. Pe tatăl său îl acuză că i-a băut averea, iar pe mamă că l-a *„făcut"* sărac (destinat a fi sărac).

Relația om-pământ

Dar **relația fundamentală** se stabilește **între protagonist** și un personaj simbolic mai puternic decât el: **pământul**. Iubește pământul mai presus de orice: *„Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil [...] De pe atunci i-a fost mai drag decât o mamă."* Renunță la școală pentru că îi este mai drag *„să fie veșnic însoțit cu pământul..."*. Renunță la Florica, pe care o iubea, pentru că

„toată ființa lui arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult...". Instinctul de posesiune a pământului și lăcomia care pune stăpânire pe el sunt motivate și de ipostaza pământului-ibovnică: *„Îl cuprinse o poftă sălbatecă să îmbrățișeze huma, s-o crâmpoțească în sărutări. Întinse mâinile spre brazdele drepte, zgrunțuroase și umede."* Adoră și venerează pământul ca pe o zeitate: *„Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor."* Prin muncă, omul este înfrățit cu lutul. În fața *„uriașului"*, se simte *„mic și slab, cât un vierme"*, dar muncindu-l, simte *„o mândrie de stăpân"* și are iluzia că este *„atât de puternic încât să domnească peste tot cuprinsul"*. Imensitatea îi trezește dorința de a poseda: *„– Cât pământ, doamne!..."*. Toate acțiunile lui se vor orienta spre a-l obține, indiferent de mijloace. Când glasul pământului tace, revine glasul iubirii. Pământul-stihie strivește în final omul, care nu întâmplător este ucis cu o sapă.

CONCLUZIE

Ion este un personaj romanesc memorabil și monumental, ipostază a omului teluric, dar supus destinului tragic de a fi strivit de forțe mai presus de voința lui neînfrântă: pământul-stihie și legile nescrise ale satului tradițional.

G. CĂLINESCU
Romanul realist balzacian

I. Delimitări contextuale

Romanul realist balzacian

În studiul ***Arca lui Noe***, Nicolae Manolescu afirmă despre **romanul doric**, adică **tradițional, obiectiv**, că este *„romanul din secolul XIX, care la noi își atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX"*.

Ca teoretician, G. Călinescu respinge proustianismul în romanul românesc (susținut de Camil Petrescu) și optează pentru romanul realist, balzacian, obiectiv, creator de tipuri, pentru clasicism – *„un mod de a crea durabil și esențial"*. Însă romancierul depășește programul estetic, raportându-se critic și polemic la formula de artă și la viața înfățișată, ca expresie a unui spirit modern, care a traversat cultural mai multe curente literare. Astfel că realismul clasic devine, în romanul ***Enigma Otiliei***, *„un balzacianism fără Balzac"* (Nicolae Manolescu).

Elemente de realism balzacian:

- tema: „o frescă din viața burgheziei bucureștene", familia, societatea;
- motivul moștenirii, al paternității;
- expozițiune: situarea exactă în timp și spațiu, descrierea mediului, dinspre exterior spre interior;
- caracterizarea personajelor: fizionomie, vestimentație, cadru ambiant; tendința de generalizare către o tipologie;
- notarea amănuntului semnificativ;
- descrieri minuțioase, tehnica detaliului;
- lipsa de idealizare.

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (romanul).

Cerințe posibile:

Realizează un eseu în care să prezinți un tip de roman din perioada interbelică, aparținând unui autor canonic (G. Călinescu).

Realizează un eseu în care să prezinți un roman realist din perioada interbelică, aparținând unui autor canonic (G. Călinescu).

Aplicație realizată pe baza romanului ***Enigma Otiliei*** de G. Călinescu.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	Ca teoretician al romanului românesc, G. Călinescu respinge proustianismul și pledează pentru realismul clasic (romanul obiectiv de tip balzacian). Al doilea dintre cele patru romane scrise de G. Călinescu (***Cartea nunții***, 1933, ***Enigma Otiliei***, 1938, ***Bietul Ioanide***, 1953, ***Scrinul negru***, 1960) este un *„roman de critic, în care realismul, balzacianismul și obiectivitatea au devenit program estetic"* (Nicolae Manolescu). Dar scriitorul își depășește programul estetic, realizând un roman al *„vocației critice și polemice"*[1], cu evidente implicații moderne, *„un balzacianism fără Balzac"*: balzacianism polemic *(contradicția dintre formula totalizatoare și mecanic cauzalistă a lui Balzac și structurile sociale și mentale ale unei lumi risipite și individualiste)* și critic *(G. Călinescu are vocația de a comenta, nu de a crea viață).*
Specie	**IPOTEZĂ** Opera literară ***Enigma Otiliei*** de G. Călinescu este un **roman realist** de tip balzacian, cu elemente moderniste, aparținând prozei interbelice. De asemenea este roman social și citadin.
Roman	**FORMULAREA ARGUMENTELOR** Opera literară ***Enigma Otiliei*** este **roman** prin amploarea acțiunii, desfășurată pe mai multe planuri, cu conflict complex, la care participă numeroase personaje. Este **roman realist** prin: temă, structură (închisă), specificul secvențelor descriptive, realizarea personajelor, dar depășește modelul realismului clasic, balzacian, prin spiritul critic și polemic (parodic, ludic etc.) și prin elemente ale modernității.
Narator omniscient, omniprezent	**DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR** Proza realist-obiectivă se realizează prin **narațiunea la persoana a III-a** (nonfocalizată). Viziunea „dindărăt" presupune un **narator obiectiv**, **detașat**, care nu se implică în faptele prezentate, dar condiția impersonalității este încălcată prin comentariul unui estet. *„Obiectivitatea însăși este una paradoxală,*

[1] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, ***Doricul***, Ed. Minerva, București, 1980.

Obiectivitatea naratorului

căci nu mai desemnează absența din evenimente a unui narator imparțial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant și expert, care, în loc să înfățișeze lumea, o studiază pe probe de laborator."[2] **Naratorul omniscient** știe mai mult decât personajele sale și, **omniprezent**, controlează evoluția lor ca un regizor universal. El plăsmuiește traiectoriile existenței personajelor, dar acestea acționează automat, ca niște marionete.

Relația narator-personaj

Deși adoptă un ton obiectiv, **naratorul** nu este absent, ci comunică, prin postura de spectator și comentator al comediei umane reprezentate, cu instanțele narative. Naratorul se ascunde în spatele măștilor sale, care sunt personajele, fapt dovedit de limbajul uniformizat.

Temă; tip de roman

Prin **temă**, romanul este balzacian și citadin. Caracterul **citadin** este un aspect al **modernismului** lovinescian. **Frescă** a burgheziei bucureștene de la începutul secolului XX, prezentată în aspectele ei esențiale, sub determinare social-economică (banul ca valoare într-o societate degradată moral), imaginea societății constituie fundalul pe care se proiectează **formarea/ maturizarea** unui tânăr care, înainte de a-și face o carieră, trăiește experiența iubirii și a relațiilor de familie. Roman al unei familii și istorie a unei moșteniri, romanul este **realist-balzacian** prin motivul moștenirii și al paternității.

Construcția discursului narativ

Titlu

Titlul inițial, ***Părinții Otiliei***, reflecta ideea balzaciană a paternității, pentru că fiecare dintre personaje determină cumva soarta orfanei Otilia, ca niște „părinți". Autorul schimbă titlul din motive editoriale și deplasează accentul de la un aspect realist, tradițional, la tehnica modernă a reflectării poliedrice, prin care este realizat personajul titular.

Capitole

Planuri narative

Romanul, alcătuit din **douăzeci de capitole**, este construit pe mai multe **planuri narative**, care urmăresc destinul unor personaje, prin acumularea detaliilor: destinul Otiliei, al lui Felix, al membrilor clanului Tulea, al lui Stănică etc. **Un plan** urmărește lupta dusă de clanul Tulea pentru obținerea moștenirii lui Costache Giurgiuveanu și înlăturarea Otiliei Mărculescu. **Al doilea plan** prezintă destinul tânărului Felix Sima care, rămas orfan, vine la București pentru a studia medicina, locuiește la tutorele lui și trăiește iubirea adolescentină pentru Otilia. Autorul acordă interes și **planurilor secundare**, pentru susținerea imaginii ample a societății citadine.

Înlănțuire, inserție

Succesiunea secvențelor narative este redată prin **înlănțuire** (respectarea cronologiei faptelor), completată prin **inserția** unor micronarațiuni în structura romanului. Unele **secvențe**

[2] N. Manolescu, op. cit.

Secvențe narative

narative se realizează scenic (de exemplu: capitolul I și al XVIII-lea), prin dispunerea personajelor, prin spontaneitatea **dialogului** sau elocvența discursului, notarea gesturilor și vestimentației, ca în didascalii. Dialogul conferă veridicitate și concentrare epică. În proza realistă, **descrierea** spațiilor (strada, arhitectura, decorul interior – camera) și a vestimentației susține impresia de univers autentic (mimesis), iar prin observație și notarea detaliului semnificativ devine mijloc de caracterizare indirectă/ de conturare a caracterelor. Imaginea Bărăganului este redată într-o descriere de tip romantic: proiecția realității în plan fantastic.

Moduri de expunere

Incipit, final

Incipitul romanului realist fixează veridic cadrul temporal („*într-o seară de la începutul lui iulie 1909*") și spațial (descrierea străzii Antim, a arhitecturii casei lui moș Costache, a interioarelor), prezintă principalele personaje, sugerează conflictul și trasează principalele planuri epice. **Finalul** este **închis** prin rezolvarea conflictului și este urmat de un epilog. **Simetria incipitului cu finalul** se realizează prin descrierea străzii și a casei lui moș Costache, din perspectiva lui Felix, intrusul/ străinul din familia Giurgiuveanu, în **momente diferite** ale existenței sale (adolescență și aproximativ zece ani mai târziu: „*după război*").

Construcția subiectului

Prezentarea acțiunii

Acțiunea romanului începe cu venirea tânărului Felix, orfan, absolvent al Liceului Internat din Iași, la București, în casa unchiului și tutorelui său legal, pentru a urma Facultatea de Medicină. Costache Giurgiuveanu este un rentier avar, care o crește în casa lui pe Otilia Mărculescu, fiica sa vitregă, cu intenția de a o înfia. Aglae o consideră un pericol pentru moștenirea fratelui ei.

Expoziționea

Timp și spațiu

Expoziționea este realizată în metoda realist-balzaciană: situarea exactă a acțiunii în timp și spațiu, veridicitatea susținută prin detaliile topografice, descrierea străzii în manieră realistă, finețea observației și notarea detaliului semnificativ.

„Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mână [...]. În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nicio casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridicolă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice".

Caracteristicile arhitectonice ale străzii şi ale casei lui moş Costache sunt surprinse de *„ochiul unui estet"*, din perspectiva naratorului specializat, deşi observaţia îi este atribuită personajului intrus, care caută o anumită casă. **Familiarizarea cu mediul**, prin procedeul restrângerii treptate a cadrului, de la stradă, la casă, la interioare, la fizionomia şi la gesturile locatarilor (tehnica focalizării), este o modalitate de pătrundere a psihologiei personajelor din acest spaţiu, prin reconstituirea atmosferei. Pentru Balzac, o casă este un document sociologic şi moral. Strada şi casa lui moş Costache sugerează, prin detaliile surprinse, contrastul dintre pretenţia de confort şi bun gust a unor locatari bogaţi, burghezi îmbogăţiţi cândva, şi realitate: inculţi (aspectul de kitsch, amestecul de stiluri arhitectonice incompatibile), zgârciţi (case mici, cu ornamente din materiale ieftine), snobi (imitarea arhitecturii clasice), delăsători (urme vizibile ale umezelii şi ale uscăciunii, impresia de paragină). Arhitectura sugerează imaginea unei lumi în declin, care a avut cândva energia necesară pentru a dobândi avere, dar nu şi fondul cultural.

Pătruns în locuinţă, Felix îl cunoaşte pe unchiul său, un omuleţ straniu care îi răspunde bâlbâit: *„nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc"*, pe verişoara Otilia şi asistă la o scenă de familie: jocul de table. Naratorul îi atribuie lui Felix observarea obiectivă a personajelor prezente în odaia înaltă în care este introdus. Sunt realizate portretele fizice ale personajelor, cu detalii vestimentare şi fiziologice care sugerează, în manieră clasică, trăsături de caracter şi este prezentată, în mod direct, starea civilă, statutul în familie, elemente de biografie. Toate aceste aspecte configurează atmosfera neprimitoare, imaginea mediului în care pătrunde tânărul şi prefigurează cele două planuri narative şi conflictul. Replicile Aglaei anticipează conflictul succesoral, iar atitudinea protectoare a Otiliei motivează ataşamentul lui Felix.

Intriga

Intriga se dezvoltă pe două planuri care se întrepătrund:

I. istoria moştenirii lui Costache Giurgiuveanu;

II. destinul tânărului Felix Sima.

I. **Competiţia pentru moştenirea bătrânului avar** este un prilej pentru observarea efectelor, în plan moral, ale obsesiei banului. Bătrânul avar, proprietar de imobile, restaurante, acţiuni, nutreşte iluzia longevităţii şi nu pune în practică niciun proiect privitor la asigurarea viitorului Otiliei, pentru a nu cheltui. Clanul Tulea urmăreşte succesiunea totală a averii lui, plan periclitat ipotetic de înfierea Otiliei. Deşi are o afecţiune sinceră pentru fată, bătrânul amână înfierea ei, de dragul banilor şi din teama de Aglae. Iniţial într-un plan secundar, Stănică Raţiu urmăreşte să parvină, vizează averea clanului

Tulea, dar smulge banii lui moş Costache. Pretutindeni prezent, divers informat, amestecându-se oriunde crede că poate obţine ceva bani sau poate da lovitura vieţii lui, personajul susţine în fond intriga romanului, până la rezolvarea în **deznodământ**: Olimpia e părăsită de Stănică, Aurica nu-şi poate face o situaţie, Felix o pierde pe Otilia.

Deznodământul

Aspecte de frescă socială

Alături de **avariţie**, **lăcomie şi parvenitism**, **fenomene sociale** supuse **observaţiei şi criticii în romanul realist**, sunt înfăţişate **aspecte ale familiei** burgheze: relaţia dintre părinţi şi copii, relaţia dintre soţi, căsătoria, orfanul. **Căsătoria** face parte dintre preocupările unor personaje: Aurica, fata bătrână, are obsesia căsătoriei; Titi se tulbură erotic şi trăieşte o scurtă experienţă matrimonială; Pascalopol doreşte să aibă o familie şi se căsătoreşte cu Otilia; Stănică se însoară cu Olimpia pentru zestrea niciodată primită; Felix se va căsători, ratând prima iubire, după ce îşi va face o carieră. Banul perverteşte **relaţia dintre soţi**. Stănică se însoară pentru a-şi face o situaţie materială, dar nu-şi asumă rolul de soţ sau de tată. În clanul Tulea, rolurile sunt inversate: Aglae conduce autoritar, Simion brodează, iar mai târziu este abandonat în ospiciu. **Motivul paternităţii** este înfăţişat diferenţiat. **Orfanii** au doi protectori: Costache şi Pascalopol. Moş Costache este zgârcit, dar îşi iubeşte sincer fiica, deşi n-o adoptă legal, în timp ce Aglae, adevăratul avar al romanului, striveşte personalitatea copiilor săi, anulându-le şansa împlinirii matrimoniale.

II. **Planul formării tânărului Felix**, student la medicină, urmăreşte experienţele trăite de acesta în casa unchiului său, în special iubirea adolescentină pentru Otilia. Este gelos pe Pascalopol, dar nu ia nicio decizie, fiindcă primează dorinţa de a-şi face o carieră. Otilia îl iubeşte pe Felix, dar după moartea lui moş Costache îi lasă tânărului libertatea de a-şi împlini visul şi se căsătoreşte cu Pascalopol, bărbat matur, care îi poate oferi înţelegere şi protecţie. În epilog, aflăm că Pascalopol i-a redat cu generozitate libertatea de a-şi trăi tinereţea, iar Otilia a devenit soţia unui conte exotic, căzând în platitudine. Ea rămâne pentru Felix o imagine a eternului feminin, iar pentru Pascalopol o enigmă.

Precizarea conflictelor

Conflictul romanului se bazează pe relaţiile dintre două familii înrudite, care sugerează universul social prin tipurile umane realizate. O familie este a lui Costache Giurgiuveanu, posesorul averii, şi Otilia Mărculescu, adolescentă orfană, fiica celei de-a doua soţii decedate. Aici pătrunde Felix Sima, fiul surorii bătrânului, care vine la Bucureşti pentru a studia medicina şi locuieşte la tutorele său legal, moş Costache. Un alt intrus este Leonida Pascalopol, prieten al bătrânului, pe care

îl aduce în familia Giurgiuveanu afecțiunea pentru Otilia, pe care o cunoaște de mică și dorința de a avea o familie care să-i umple singurătatea.

A doua familie, vecină și înrudită, care aspiră la moștenirea averii bătrânului, este familia surorii acestuia, Aglae. Clanul Tulea este alcătuit din soțul Simion Tulea, cei trei copii ai lor: Olimpia, Aurica și Titi. În această familie pătrunde Stănică Rațiu pentru a obține zestrea ca soț al Olimpiei.

Istoria unei moșteniri include **două conflicte succesorale**: primul este iscat în jurul averii lui moș Costache (adversitatea manifestată de Aglae împotriva orfanei Otilia), al doilea destramă familia Tulea (interesul lui Stănică pentru averea bătrânului). **Conflictul erotic** privește rivalitatea adolescentului Felix și a maturului Pascalopol pentru mâna Otiliei.

Personajele

Pornind de la teza *„obiectul romanului este omul ca ființă morală"*, G. Călinescu distinge două feluri de indivizi, în funcție de capacitatea de adaptare la lume: cei care se adaptează moral (au o concepție morală asupra vieții, sunt capabili de motivația actelor proprii: Pascalopol și Felix) și cei care se adaptează automatic/ instinctual (organizați aproape schematic și ilustrând câte un tip uman: cocheta, fata bătrână, avarul, „baba absolută", dementul senil). Ca într-un roman al educației sentimentale, Felix (proiecție a autorului în adolescență) *„e înconjurat de măștile iubirii și ale geloziei, ale rapacității sau generozității"*[3].

Clasicism – realism

Pentru portretizarea personajelor, autorul alege **tehnica balzaciană** a descrierii mediului și fizionomiei pentru deducerea trăsăturilor de caracter. Portretul balzacian pornește de la **caracterele clasice** (avarul, ipohondrul, gelosul), cărora realismul le conferă dimensiune socială și psihologică, adăugând un alt tip uman, arivistul. Romanul realist tradițional devine o adevărată comedie umană, plasând în context social **personaje tipice**. Tendința de generalizare conduce la realizarea unei tipologii: moș Costache – avarul iubitor de copii, Aglae – *„baba absolută fără cusur în rău"*, Aurica – fata bătrână, Simion – dementul senil, Titi – debilul mintal, infantil și apatic, Stănică Rațiu – arivistul, Otilia – cocheta, Felix – ambițiosul, Pascalopol – aristocratul rafinat. Tot din clasicism este preluat triunghiul amoros și *qui pro quo*-ul.

Formula estetică modernă

Romancierul depășește însă estetica realistă și pe cea clasică.

O trăsătură a **formulei estetice moderne** este **ambiguitatea personajelor**. Moș Costache nu este un avar dezumanizat. El nu și-a pierdut instinctul de supraviețuire (cheltuiește pentru

[3] N. Manolescu, op. cit.

propria sănătate) și nutrește o iubire paternă sinceră pentru Otilia. El este o combinație între două caractere balzaciene: avarul (moș Grandet) și tatăl (moș Goriot). Pascalopol o iubește pe Otilia în același timp patern și viril. Felix nu este ambițiosul lipsit de scrupule, ci un adolescent orfan capabil de a iubi dezinteresat, dar hotărât să-și facă o carieră, se bazează pe luciditate și profunzime intelectuală. Arivistul Stănică este și demagog al ideii de paternitate, escroc și principial, hoț și sentimental.

Alt aspect modern (naturalismul) este interesul pentru procesele psihice deviante, motivate prin ereditate și mediu: alienarea și senilitatea. Simion Tulea reprezintă categoria estetică a urâtului, grotescul. Titi, fiul retardat care se îndreaptă spre demență, este o copie a tatălui. Aurica, fata bătrână, invidioasă și rea, este o copie degradată a mamei; obsesia fiicei (căsătoria) se aseamănă cu obsesia mamei (moștenirea). Lumea lor se află sub semnul bolii, al degradării morale reflectate în plan fizic.

Autorul dispune personajele în planuri antitetice, prin reflectare inversată. Orfanii Felix și Otilia au corespondenți, prin răsfrângere inversată, în zona urâtului, pe tinerii din clanul Tulea: inteligența lui Felix în contrast cu imbecilitatea lui Titi, feminitatea misterioasă a Otiliei cu urâțenia Auricăi.

Mijloace/ procedee de caracterizare

În general, caracterizarea personajelor se realizează ca în romanul **realist-balzacian**. Prin **tehnica focalizării**, caracterul personajelor se dezvăluie progresiv, pornind de la datele exterioare ale existenței lor: prezentarea mediului, descrierea locuinței, a camerei, a fizionomiei, a gesturilor și a obișnuințelor. **În mod direct**, naratorul dă lămuriri despre gradele de rudenie, starea civilă, biografia personajelor reunite la începutul romanului, la jocul de table. Caracterele dezvăluite inițial nu evoluează pe parcursul romanului, dar trăsăturile se îngroașă prin acumularea detaliilor în **caracterizarea indirectă** (prin fapte, gesturi, replici, vestimentație, relații între personaje).

Excepție face portretul Otiliei, realizat prin **tehnici moderne**: **comportamentismul** și **reflectarea poliedrică**. Până în capitolul al XVI-lea, Otilia este prezentată exclusiv prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), fără a-i cunoaște gândurile din perspectiva unică a naratorului, cu excepția celor mărturisite chiar de personaj. Această tehnică este dublată, pe același spațiu narativ, de reflectarea poliedrică a personalității Otiliei în conștiința celorlalte personaje, ceea ce conferă ambiguitate personajului, iar în plan simbolic sugerează enigma, misterul feminității. Relativizarea imaginii prin reflectarea în mai multe oglinzi alcătuiește un portret complex și contradictoriu: *„fe-fetița"* cuminte și iubitoare pentru moș Costache, fata exuberantă, *„admirabilă, superioară"* pentru Felix, femeia

Limbajul prozei narative

Limbajul personajelor

capricioasă, *„cu un temperament de artistă"* pentru Pascalopol, *„o dezmățată, o stricată"* pentru Aglae, *„o fată deșteaptă"*, cu spirit practic, pentru Stănică, o rivală în căsătorie pentru Aurica.

Deși adoptă un ton obiectiv, **naratorul** se ascunde în spatele măștilor sale, care sunt personajele, fapt dovedit de **limbajul uniformizat**. În **limbajul personajelor** se utilizează aceleași mijloace lingvistice, indiferent de situația socială sau de cultura lor. Cu toate acestea, Aglae pronunță învechit unele cuvinte, marcă a inculturii și a snobismului (Otilia e *„falșă"*).

Amestecul de stiluri (juridic și colocvial) în discursul casnic al lui Stănică Rațiu are efect comic și transformă personajul într-un *Cațavencu al ideii de paternitate*:

„– Ascultă, madam, scopul căsătoriei este procreația, și când o femeie nu procreează, decade din drepturile ei. De vreme ce nu-mi dai o familie, nu mă faci util patriei, mă lași să mă pierd în negura uitării, fără urmași, care să-mi poarte numele, nu mai ești, de fapt soția mea. Eu sunt un sentimental, un om bun; mi-am zis că poate ești în neputința fiziologică de a-mi da un fiu, și cum ai făcut tot ce ai fost în stare, născând un copil neviabil, am fost învins de caritate, de amorul spiritual pentru tine, de amorul steril. Dar văd că nu e așa.(...) Nemaifiind soția mea de facto, *voi face ca în curând să nu mai fii nici* de jure."

Se utilizează **fraza amplă**. Se observă preferința în descriere pentru grupul nominal și pentru **epitetul neologic** (*fața juvenilă, tăietura elinică a nasului, aspect bizar,* câmpia *plată și întinsă, pustietatea scitică, o absolută neistoricitate*). Descrierea se realizează prin aglomerarea detaliilor (principiul enumerativ) sau prin hiperbolizare (imaginea romantică a Bărăganului). Precizia notației are uneori rolul didascaliilor și susține împreună cu dialogul sau monologul (discursul) **caracterul scenic** al secvențelor.

CONCLUZIE

Enigma Otiliei este un **roman realist** (balzacian) prin: prezentarea critică a unor aspecte ale societății bucureștene de la începutul secolului XX, motivul paternității și al moștenirii, structură, specificul secvențelor descriptive (observația și detaliul semnificativ; rolul vestimentației și al cadrului în caracterizare), realizarea unor tipologii, veridicitatea, utilizarea narațiunii la persoana a III-a. Dar depășește modelul realismului clasic, prin spiritul critic și polemic (parodic, ludic), prin elemente ale **modernității** (ambiguitatea personajelor, interesul pentru procesele psihice deviante, tehnicile moderne de caracterizare – comportamentism, reflectarea poliedrică, realizarea scenică a capitolului al XVIII-lea).

I. Delimitări terminologice

Cuplu de personaje

II. Competența de evaluat

Analiza principalelor componente de ordin structural specifice textului narativ, pornind de la texte studiate (personajele, modalități de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

Cerința:

Scrie un eseu, de 2–4 pagini, în care să prezinți evoluția unui cuplu de personaje care ilustrează tema iubirii, într-un roman studiat.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- prezentarea a patru dintre caracteristicile textului narativ, semnificative pentru realizarea personajelor alese (de exemplu: *formula estetică, temă, motiv literar, perspectivă narativă, acțiune, conflict, relații temporale și spațiale, momentele subiectului, discurs narativ, incipit, final* etc.), prin referire la romanul studiat;
- relevarea trăsăturilor fiecăruia dintre cele două personaje, evidențiate în constituirea cuplului;
- comentarea a două etape/ secvențe narative, semnificative pentru evoluția cuplului;
- exemplificarea, prin secvențe narative sau prin citate comentate, a două modalități/ procedee de caracterizare a personajelor alese;
- exprimarea unei opinii argumentate despre atitudinea față de iubire a fiecăruia dintre personaje, din perspectiva deznodământului.

Aplicație realizată pe baza romanului ***Enigma Otiliei*** de G. Călinescu.

III. Sugestii de redactare

PLANUL ESEULUI	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Caracteristici ale textului narativ	Realist-clasic prin temă, conflict și prin realizarea unor tipologii, romanul ***Enigma Otiliei*** (1938) depășește **prin modernitate** formula estetică preferată de scriitor, fiind apreciat ulterior ca *„balzacianism fără Balzac"* (N. Manolescu), în fapt, un roman polemic la adresa convențiilor balzaciene.
Formula estetică	Roman citadin, frescă a burgheziei bucureștene de la începutul secolului XX, prezentată în aspectele ei esențiale, sub determinare social-economică (banul ca valoare într-o societate degradată moral), ***Enigma Otiliei*** se plasează pe coordonatele tematice ale realismului balzacian: familia, căsătoria, parvenirea, eșecul erotic, motivul moștenirii și al paternității, dar apelează și la mijloace ale modernității.
Temă, motiv literar	

Caracterul de frescă este dublat de caracterul de bildungsroman: imaginea societății constituie fundalul pe care se proiectează formarea/ maturizarea unui tânăr care, înainte de a-şi face o carieră, trăieşte experienţa iubirii şi a relaţiilor de familie.

Construcţia discursului narativ; planuri narative

Acţiunea cărţii este structurată în douăzeci de capitole, romanul fiind construit pe mai multe planuri narative, care urmăresc destinul unor personaje, prin acumularea detaliilor: destinul Otiliei, al lui Felix, al membrilor clanului Tulea, al lui Stănică etc. Un plan urmăreşte lupta dusă de clanul Tulea pentru obţinerea moştenirii lui Costache Giurgiuveanu şi înlăturarea Otiliei Mărculescu. Al doilea plan prezintă destinul tânărului Felix Sima care, rămas orfan, vine la Bucureşti pentru a studia medicina, locuieşte la tutorele lui şi trăieşte iubirea adolescentină pentru Otilia.

Conflictul

Conflictul romanului se bazează pe relaţiile dintre două familii înrudite (Giurgiuveanu şi Tulea). „Istoria unei moşteniri" include două conflicte succesorale: primul este iscat în jurul averii lui moş Costache (adversitatea manifestată de Aglae împotriva orfanei Otilia), al doilea destramă familia Tulea (interesul lui Stănică pentru averea bătrânului). Conflictul erotic priveşte rivalitatea adolescentului Felix şi a maturului Pascalopol pentru mâna Otiliei.

Trăsăturile personajelor, evidenţiate în constituirea cuplului

Deşi triunghiul amoros din comedia clasică se regăseşte în grupul Felix – Otilia – Pascalopol sau Otilia – Felix – Georgeta, se poate argumenta faptul că Felix şi Otilia alcătuiesc unui cuplu de personaje care ilustrează tema iubirii, în acest roman realist.

Cocheta şi ambiţiosul, din tipologia clasică, fata exuberantă şi tânărul raţional, personaje ce pun în evidenţă antiteza romantică, dar şi atracţia contrariilor, au în comun condiţia socială – adolescenţi orfani care au încă nevoie de protectori (Costache şi Pascalopol) – şi statutul intelectual superior faţă de copiii cu părinţi din familia Tulea. Deşi orfani, sunt studenţi în Bucureştiul anului 1909.

Comentarea a două etape/ secvenţe narative, semnificative pentru evoluţia cuplului

Incipitul romanului realist fixează veridic cadrul temporal (*„într-o seară de la începutul lui iulie 1909"*) şi spaţial (descrierea străzii Antim, a arhitecturii casei, a interioarelor) şi prezintă personajele reunite în jurul mesei de joc în casa lui moş Costache. Intrusul Felix Sima, care pătrunde în acest univers, este **caracterizat în mod direct de narator** – *„...un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean* [...]. *Faţa îi era încă juvenilă şi prelungă, aproape feminină din pricina şuviţelor mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă, dar culoarea măslinie a obrazului şi tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie"* – **şi de personaje** – *„N-am ştiut, faci azil de orfani."*

Exemplificarea unor modalităţi/ procedee de caracterizare a personajelor alese

Felix vine în casa tutorelui său, bătrânul avar Costache Giurgiuveanu, pentru a studia medicina. Sora bătrânului, Aglae Tulea, cei trei copii ai ei, Olimpia, Titi, Aurica, şi ginerele Stănică Raţiu doresc să obţină moştenirea avarului. Otilia Mărculescu, fiica vitregă a lui moş Costache, îl primeşte cu căldură şi îl protejează. Întâiul **portret fizic** al Otiliei este realizat din perspectiva lui Felix: *„Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis şi văzu în apropierea lui Hermes cel vopsit cafeniu, un cap prelung şi tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând până pe umeri"*. „Verişoara" Otilia pe care o ştia doar din scrisori îl surprinde în mod plăcut, mai ales că portretul ei apare conturat în opoziţie cu acela al fetei bătrâne Aurica: *„Părăsit de toţi, obosit, Felix examina mediul în care picase. Otilia îl surprinsese de la început şi n-ar fi putut spune ce sentiment nutrea faţă de dânsa, simţea doar că are încredere în ea. Fata părea să aibă optsprezece-nouăsprezece ani. Faţa măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri, arăta foarte copilăroasă între multele bucle şi gulerul de dantelă. Însă în trupul subţiratic, cu oase delicate ca de ogar, de un stil perfect, fără acea slăbiciune suptă şi pătată a Aureliei, era o mare libertate de mişcări, o stăpânire desăvârşită de femeie."*

Studentă la Conservator, înzestrată cu un temperament de artistă, Otilia îi va purta de grijă lui Felix, încă din seara sosirii tânărului în casa lui moş Costache. Neavând o cameră pregătită, Otilia îi va oferi cu generozitate camera ei, prilej pentru Felix de a descoperi în amestecul de dantele, partituri, romane franţuzeşti, cutii de pudră şi parfumuri, o parte din personalitatea exuberantă a Otiliei.

Între cei doi se naşte încă de la început o afecţiune delicată, determinată şi de condiţia lor de orfani. Impulsiv şi încă imatur, Felix percepe dragostea la modul romantic, transformând-o pe Otilia într-un ideal feminin: *„Otilia i se înfăţişase de la început ca o finalitate, ca un premiu mereu dorit şi mereu amânat, al meritului lui. Voia să facă ceva mare din cauza Otiliei şi pentru Otilia."* El are nevoie de certitudini, iar comportamentul derutant al fetei îl descumpăneşte, pentru că nu-şi poate explica schimbările de atitudine, trecerea ei bruscă de la o stare la alta. Însuşi scriitorul justifică misterul personajului feminin prin prisma imaturităţii lui Felix, afirmând: *„Nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix crede aceasta. Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl va respinge, dându-i totuşi dovezi de afecţiune."*; *„Iraţionalitatea Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix.* [...] *Şi apoi enigmă este tot acel amestec de luciditate şi strengărie, de onestitate şi de uşurinţă."*

Otilia însăşi recunoaşte cu sinceritate faţă de Felix că este o fiinţă dificilă şi **se autocaracterizează** astfel: *„Ce tânăr de vârsta*

mea îți închipui că m-ar iubi pe mine așa cum sunt? Sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă! [...] *Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrariată.*"

Mijloace/ procedee de caracterizare

În general, caracterizarea personajelor se realizează ca în romanul **realist-balzacian**. Prin tehnica focalizării, caracterul personajelor se dezvăluie progresiv, pornind de la datele exterioare ale existenței lor: prezentarea mediului, descrierea locuinței, a camerei, a fizionomiei, a gesturilor și obișnuințelor. În **mod direct**, naratorul dă lămuriri despre gradele de rudenie, starea civilă, biografia personajelor reunite la începutul romanului, la jocul de table. Caracterele dezvăluite inițial se îngroașă prin acumularea detaliilor în **caracterizarea indirectă** (prin fapte, gesturi, replici, vestimentație, relații între personaje).

Formula estetică modernă

Excepție face portretul Otiliei, realizat prin **tehnici moderne**: **comportamentismul** și **reflectarea poliedrică**. Până în capitolul al XVI-lea, Otilia este prezentată exclusiv prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), fără a-i cunoaște gândurile din perspectiva unică a naratorului, cu excepția celor mărturisite chiar de personaj. Această tehnică este dublată, pe același spațiu narativ, de reflectarea poliedrică a personalității Otiliei în conștiința celorlalte personaje, ceea ce conferă ambiguitate personajului, iar în plan simbolic sugerează enigma, misterul feminității. Relativizarea imaginii prin reflectarea în mai multe oglinzi alcătuiește un portret complex și contradictoriu: *fe-fetița* cuminte și iubitoare pentru moș Costache, fata exuberantă, *admirabilă, superioară* pentru Felix, femeia capricioasă *cu un temperament de artistă* pentru Pascalopol, *o dezmățată, o stricată* pentru Aglae, *o fată deșteaptă*, cu spirit practic pentru Stănică, o rivală în căsătorie pentru Aurica, *cea mai elegantă conservatoristă și mai mândră* pentru colegii lui Felix, care invidiază familiaritatea tânărului cu Otilia. Însă cel care intuiește adevărata dimensiune a personalității Otiliei este Weissmann, prietenul lui Felix, care, îi spune acestuia, la moment dat: *„Orice femeie care iubește un bărbat fuge de el, ca să rămână în amintirea lui ca o apariție luminoasă. Domnișoara Otilia trebuie să fie o fată inteligentă. După câte mi-ai spus, înțeleg că te iubește."*

O trăsătură a formulei estetice moderne este **ambiguitatea personajelor**. Felix nu este un ambițios lipsit de scrupule, ci un adolescent orfan capabil de a iubi dezinteresat. Hotărât să-și facă o carieră, se bazează pe luciditate și profunzime intelectuală.

Contradicțiile Otiliei îl contrariază pe Felix. Inițial, tânărul ezită între a crede bârfele clanului Tulea și a-i păstra o dragoste pură Otiliei, iar mai apoi, când Otilia pleacă pe neașteptate la Paris cu Pascalopol, Felix are o scurtă aventură cu Georgeta, *„fată faină"*, *„pupila"* unui general, pe care i-o prezintă Stănică.

De altfel cele două femei, Otilia și Georgeta, contribuie în egală măsură la maturizarea lui Felix: *„...dacă Otilia înfățișa fără îndoială aspirația sufletului său, Georgeta putea să-i fie o prietenă fără niciun neajuns pentru cealaltă.* [...] *Pe Otilia o iubea cast, o voia ca pe o viitoare soție, Georgeta îi era trebuitoare fiziologicește."*

Atitudinea față de iubire a fiecăruia dintre personaje, din perspectiva deznodământului

Ultima întâlnire dintre Felix și Otilia, înaintea plecării ei din țară împreună cu Pascalopol, este esențială pentru înțelegerea personalității tinerilor și a atitudinii lor față de iubire. Dacă Felix este intelectualul ambițios, care nu suportă ideea de a nu realiza nimic în viață și pentru care femeia reprezintă un sprijin în carieră, Otilia este cocheta, care crede că rostul femeii *„este să placă, în afară de asta neputând exista fericire"*. Otilia concepe iubirea în felul aventuros al artistului, cu dăruire și libertate absolută, în timp ce Felix este dispus să aștepte oricât în virtutea promisiunii că, la un moment dat, se va căsători cu Otilia. Dându-și seama de această diferență, dar și de faptul că ea ar putea reprezenta o piedică în calea realizării profesionale a lui Felix, Otilia îl părăsește pe tânăr și alege siguranța căsătoriei cu Pascalopol.

În epilog, câțiva ani mai târziu de la aceste întâmplări, Felix se întâlnește în tren cu Pascalopol, care îi dezvăluie faptul că i-a redat cu generozitate libertatea de a-și trăi tinerețea, iar Otilia a devenit soția unui conte exotic, undeva în Argentina. *„A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă"*, afirmă Pascalopol despre Otilia, iar Felix observă în fotografia pe care i-o arată moșierul o femeie frumoasă, dar în care nu o mai recunoaște pe tânăra exuberantă de odinioară, fiindcă *„un aer de platitudine feminină stingea totul"*.

La rândul lui, Felix își realizează ambițiile profesionale, devenind un medic renumit și profesor universitar, *„se căsători într-un chip care se cheamă strălucit și intră, prin soție, într-un cerc de persoane influente"*.

Finalul este construit simetric cu începutul: Felix trece într-o duminică pe strada Antim și retrăiește nostalgic momentul venirii în casa lui moș Costache, când bătrânul îi răspunsese morocănos: *„Aici nu stă nimeni."*

Dacă, potrivit lui E.M. Forster, *„Romanul realist este istoria unui eșec"*, iar iubirea adolescenților Felix și Otilia eșuează pentru că nu se împlinește matrimonial, ***Enigma Otiliei*** este un roman realist. Studentul la medicină Felix este gelos pe moșierul Pascalopol, dar nu ia nicio decizie, fiindcă primează dorința de a-și face o carieră. Otilia îl iubește pe Felix, dar după moartea lui moș Costache îi lasă tânărului libertatea de a-și împlini visul și se căsătorește cu Pascalopol, bărbat matur, care îi poate oferi înțelegere și protecție.

Consider că în cuplul Felix – Otilia femeia este cea care, plecând cu Pascalopol, dovedeşte că are puterea de a decide pentru amândoi şi de a face un sacrificiu din iubire, dând tânărului posibilitatea de a-şi împlini visul: să devină un medic foarte bun, cu atât mai mult cu cât acestuia nu i s-ar fi potrivit o viaţă aventuroasă. În schimb, nici ei nu i s-ar fi potrivit o viaţă modestă, plină de privaţiuni la început, pe care ar fi fost obligată să o ducă alături de studentul Felix. Moartea lui moş Costache şi pierderea moştenirii impune acest deznodământ al romanului.

Otilia reprezintă pentru Felix o imagine a eternului feminin, iar pentru Pascalopol o enigmă. Misterul personajului pare a se ascunde în replica de neînţeles de la începutul romanului: *„Noi nu trăim decât patru-cinci ani."* Romancierul însuşi a acordat un loc aparte acestui personaj feminin, în care mărturiseşte că regăseşte o parte din sine, după cum portretul adolescentului Felix face îndreptăţită opinia că acesta constituie un *alter ego* al autorului.

MIHAIL SADOVEANU
Romanul realist mitic

I. Delimitări terminologice

Romanul interbelic – realismul mitic

II. Competenţa de evaluat

- Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).
- Identificarea temei şi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere.
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (romanul interbelic).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţa:
Realizează un eseu în care să prezinţi trăsături ale romanului / ale romanului interbelic, prin referire la o operă literară studiată, aparţinând unui autor canonic (Mihail Sadoveanu).

Alegerea operei literare adecvate: romanul ***Baltagul*** de Mihail Sadoveanu.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
Context	**IPOTEZĂ** Romanul ***Baltagul*** de Mihail Sadoveanu, publicat în 1930, este *„probabil singurul roman obiectiv"*[1] al scriitorului şi aduce o formulă romanescă inedită în peisajul epicii interbelice: polimorfismul structurii, adică *„amestecul de roman realist şi naraţiune arhetipală grefată pe un scenariu poliţist"*[2].
Specie	**ARGUMENTARE** **Romanul** este o creaţie epică în proză, de mari dimensiuni, cu acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri, în timp

[1] Nicolae Manolescu, ***Sadoveanu sau utopia cărţii***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1993.
[2] Carmen Matei Muşat, ***Romanul românesc interbelic***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998.

și spațiu precizate, antrenând un număr mare de personaje puternic individualizate. Prin multitudinea aspectelor înfățișate, romanul oferă o imagine amplă asupra vieții.

Temă

Romanul ***Baltagul*** prezintă monografia satului moldovenesc de la munte, lumea arhaică a păstorilor, având în prim-plan căutarea și pedepsirea celor care l-au ucis pe Nechifor Lipan. Însoțită de Gheorghiță, Vitoria reconstituie drumul parcurs de bărbatul său, pentru elucidarea adevărului și săvârșirea dreptății.

Roman al perioadei de maturitate, **marile teme** sadoveniene se regăsesc aici: viața pastorală, natura, miturile, iubirea, arta povestirii, înțelepciunea.

Tipul de roman

Arhitectura complexă conferită de polimorfismul structurii (sesizat de criticul Paul Georgescu în studiul ***Polivalența necesară***) și de țesătura de teme și motive a ocazionat, de-a lungul vremii, diferite interpretări ale romanului, unele chiar contradictorii: roman antropologic și polițist (G. Călinescu), roman mitic-baladesc și realism etnografic (Perpessicius), reconstituire a ***Mioriței*** (E. Lovinescu), roman demitizant (Ion Negoițescu), roman realist-obiectiv (Nicolae Manolescu), roman inițiatic, roman de dragoste și *o anti-Miorița* (Al. Paleologu). Relația romanului cu balada populară ***Miorița***, sugerată chiar de scriitor prin motto (*„Stăpâne, stăpâne,/ Mai chiamă ș-un câne..."*), constituie un aspect controversat în receptarea critică. Contestarea rolului genetic al mitului mioritic merge până la teza susținută de Al. Paleologu că subiectul romanului se suprapune cu un alt mit, universal, mitul lui Isis și Osiris (în lucrarea ***Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu***).

Compoziție

Romanul este structurat pe **două coordonate fundamentale: aspectul realist** (reconstituirea monografică a lumii pastorale și căutarea adevărului) și **aspectul mitic** (sensul ritual al gesturilor personajului principal). Orizontul mitic include modul de înțelegere a lumii de către personaje, tradițiile pastorale, dar și comuniunea om-natură și mitul marii treceri.

Căutarea constituie axul romanului și se asociază cu **motivul labirintului**. Parcurgerea **drumului** are diferite semnificații[3]. Vitoria reconstituie evenimentele care au condus la moartea bărbatului ei (intriga polițistă), ceea ce se transpune într-o dublă aventură: a cunoașterii lumii și a cunoașterii de sine. Pentru Gheorghiță, călătoria are rol educativ, de inițiere a tânărului (*bildungsroman*). Nechifor, personaj episodic, prezentat indirect, aparține planului mitic. Căutându-l, Vitoria

[3] Carmen Mușat, op. cit.

parcurge simultan două lumi: spațiul real, concret și comercial, dar și o lume „de semne și minuni", al căror sens ea știe să-l descifreze.

Titlu

„...Parcurgerea labirintului este o încercare esențială pentru orice erou, [...] fiind chiar proba de renaștere și regenerare morală"[4]. **Motivul labirintului** se concretizează la nivelul acțiunii (căutarea și diferitele popasuri), dar este semnificativ și la nivelul **titlului**. Baltagul (toporul cu două tăișuri) este un obiect simbolic, ambivalent: armă a crimei și instrumentul actului justițiar, reparator. De remarcat că în roman același baltag (al lui Lipan) îndeplinește cele două funcții. Baltagul tânărului Gheorghiță se păstrează neatins de sângele ucigașilor. Criticul Marin Mincu asociază baltagul cu *labrys*-ul, securea dublă cu care a fost doborât minotaurul, monstrul mitic. Chiar numele protagoniștilor ar avea semnificații simbolice, desemnând victoria dreptății.

Perspectiva narativă

Narațiunea se face la persoana a III-a, iar **naratorul** omniprezent și omniscient reconstituie în mod obiectiv, prin tehnica detaliului și observație, lumea satului de munteni și acțiunile Vitoriei. Deși naratorul omniscient este unic, la parastasul soțului, Vitoria preia rolul naratorului. Inteligentă și calculată, ca *„un Hamlet feminin"*, ea reconstituie crima pe baza propriilor deducții și o povestește veridic celor prezenți, ceea ce îi determină pe criminali să-și recunoască vina în fața satului și a autorităților.

Moduri de expunere

Secvențele narative sunt legate prin înlănțuire și alternanță. Narațiunea este preponderentă, dar **pasajele descriptive** fixează diferite aspecte ale cadrului sau elemente de portret fizic, individual (de exemplu: portretul Vitoriei sau al lui Gheorghiță) și colectiv (muntenii, *„locuitorii de sub brad"*). Narațiunea este nuanțată de **secvențele dialogate** sau de replici ale Vitoriei, cum este laitmotivul rostit de femeie în căutarea soțului, la fiecare popas: *„Nu s-a oprit cumva... astă-toamnă un om cu un cal negru țintat în frunte? Mie să-mi spuneți cine ați văzut un om de la noi, călare, pe-un cal negru țintat în frunte și-n cap cu căciulă brumărie."*

Timp și spațiu

Timpul derulării acțiunii este vag precizat, prin repere temporale: *„aproape de Sf. Andrei"*, *„în Postul Mare"*, *„10 Martie"*. **Cadrul** acțiunii este satul Măgura Tarcăului, zona Dornelor și a Bistriței, dar și cel de câmpie, Cristești, în Balta Jijiei. Fiind un roman realist, pentru veridicitate, traseul urmat de Vitoria împreună cu Gheorghiță, pe urmele lui Nechifor,

[4] Marin Mincu, ***Un aspect al poeticii sadoveniene – labirinticul***, în ***Repere***, 1977.

Subiect

conține toponime existente pe hartă. Scriere ficțională cu valențe mitice, romancierul însă imaginează satul Lipanilor, Măgura Tarcăului, și utilizează toponime simbolice (satul Doi Meri, râul Neagra).

Romanul este structurat în **șaisprezece capitole** cu acțiune desfășurată cronologic, urmărind momentele subiectului.

Prima parte (capitolele I – al VI-lea) – frământările Vitoriei în așteptarea soțului și pregătirile de drum – include expoziționea și intriga.

În expoziționea se prezintă satul Măgura Tarcăului și schița portretului fizic al Vitoriei, care este surprinsă torcând pe prispă și gândindu-se la întârzierea soțului său plecat la Dorna să cumpere oi.

Intriga cuprinde frământările ei, dar și acțiunile întreprinse înainte de plecarea în căutarea soțului: ține post negru douăsprezece vineri, se închină la icoana Sfintei Ana de la mănăstirea Bistrița, anunță autoritățile de dispariția soțului, vinde unele lucruri pentru a face rost de bani de drum, pe Minodora o lasă la Mănăstirea Văratec, iar lui Gheorghiță îi încredințează un baltag sfințit.

Partea a doua (capitolele al VII-lea – al XIII-lea) conține desfășurarea acțiunii și relevă drumul parcurs de Vitoria și fiul ei, Gheorghiță, în căutarea lui Nechifor Lipan. Ei reconstituie traseul lui Nechifor, făcând o serie de popasuri : la hanul lui Donea de la gura Bicazului, la crâșma domnului David de la Călugăreni, la moș Pricop și baba Dochia din Fărcașa, la Vatra Dornei (la han și la *cantelarie*, unde află de actul de vânzare a oilor), apoi spre Păltiniș, Broșteni, Borca, de unde drumul părăsește apa Bistriței, *„într-o țară cu totul necunoscută"*. De asemenea, întâlnesc o cumetrie, la Borca și o nuntă, la Cruci. Succesiunea acestor mari momente din viața omului, dă de gândit Vitoriei și anticipează înmormântarea din final.

Întrebând din sat în sat, ea își dă seama că soțul său a dispărut între Suha și Sabasa. Cu ajutorul câinelui regăsit, Lupu, munteanca descoperă într-o râpă rămășițele lui Lipan, în dreptul Crucii Talienilor.

Partea a treia (capitolele al XIV-lea – al XVI-lea) prezintă sfârșitul drumului: ancheta poliției, înmormântarea, parastasul lui Nechifor Lipan și pedepsirea ucigașului.

Coborârea în râpă și veghea nocturnă a mortului marchează maturizarea lui Gheorghiță, dovedită în înfăptuirea actului de dreptate la parastas.

Punctul culminant este momentul în care Vitoria reconstituie cu fidelitate scena crimei, surprinzându-i chiar și pe ucigașii Ilie Cuțui și Calistrat Bogza. Primul își recunoaște vina, însă al doilea devine agresiv. Este lovit de Gheorghiță cu baltagul lui Nechifor și sfâșiat de câinele Lupu, făcându-se astfel dreptate.

Deznodământul îl surprinde pe Bogza, care-i cere iertare *„femeii mortului"* și-și recunoaște fapta.

Personajele

Personajul principal, femeia voluntară, este *„un exponent al speței"* (G. Călinescu) în relație cu lumea arhaică, dar și o individualitate, prin însușirile sale: *„În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de vendetta și aplicație de detectiv.* [...] *Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și, când dovada s-a făcut, dă drum răzbunării."*[5]

Vitoria este o femeie puternică, hotărâtă (*„N-am să mai am hodină cum n-are pârâul Tarcăului pân'ce l-oi găsi pe Nechifor Lipan"*), curajoasă, lucidă. Inteligența nativă și stăpânirea de sine sunt evidențiate pe drum, dar mai ales la parastas, când demască ucigașii.

Aparținând lumii arhaice, patriarhale, Vitoria transmite copiilor respectul tradițiilor și este refractară la noutățile civilizației: *„În tren ești olog, mut și chior."* Ca mamă, îi interzice Minodorei să se îndepărteze de tradiție (*„Îți arăt eu coc, valț și bluză...! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea – și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu!"*) și contribuie prin călătorie la maturizarea lui Gheorghiță. Respectă obiceiurile de cumetrie și de nuntă (*„a primit plosca și a făcut frumoasă urare miresei"*) și veghează la îndeplinirea rânduielilor din ritualul înmormântării: priveghiul, drumul la cimitir, bocitul, slujba religioasă, pomana, praznicul.

Soție iubitoare, pornește hotărâtă în căutarea bărbatului: *„era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa-i era drag și acuma, când aveau copii mari cât dânșii."* Țipătul dinaintea coborârii coșciugului și gesturile concentrează iubirea și durerea pierderii soțului: *„Cu așa glas a strigat, încât prin toți cei de față a trecut un cutremur. S-a dărâmat în genunchi, și-a rezemat fruntea de marginea sicriului."*

Personajul complex este realizat prin tehnica basoreliefului și individualizat prin **caracterizare directă** și **indirectă** (prin fapte, vorbe, atitudini, gesturi, relații cu alte personaje, nume).

Portretul fizic relevă frumusețea personajului prin tehnica detaliului semnificativ: *„Nu mai era tânără, dar avea o frumusețe neobișnuită în privire. Ochii îi străluceau ca-ntr-o ușoară ceață în dosul genelor lungi și răsfrânte în cârligașe."*

---

[5] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, București, 1986.

Natura devine o cutie de rezonanță a sentimentelor femeii, îndrumând-o în căutarea soțului său: la Dorna, dar și la Crucea Talienilor, vântul o anunță că se află pe drumul cel bun.

Personajul secundar, Gheorghiță, reprezintă generația tânără, care trebuie să ia locul tatălui dispărut. Romanul poate fi considerat inițiatic, deoarece prezintă drumul spre maturizarea lui Gheorghiță.

Nechifor Lipan este caracterizat în absență, prin retrospectivă și remorare și simbolizează destinul muritor al oamenilor. Numele său *„cel adevărat și tainic"*, de botez, este tot Gheorghiță, dar primise numele Nechifor (în gr. *Nike-phoros*, purtător de victorie), în al patrulea an al vieții când se îmbolnăvise, potrivit unei superstiții: *„ca să nu-l mai cunoască bolile și moartea."* Vorba lui Lipan *„Nimene nu poate sări peste umbra lui"* anticipează destinul acestuia.

Personaje episodice sunt: Minodora, fiica receptivă la noutățile civilizației este trimisă la mânăstire pentru purificare; moș Pricop (ospitalitatea), părintele Dănilă (autoritatea spirituală în satul arhaic), baba Maranda (superstițiile) – personaje reprezentative pentru lumea satului arhaic.

Caracter monografic

Romanul are **caracter monografic** deoarece înfățișează viața muntenilor, ocupațiile, tradițiile, obiceiurile și principalele lor trăsături: muncitori, veseli, iubitori. Trăsăturile **personajului colectiv**, **muntenii**, sunt surprinse încă de la început, în legenda pe care obișnuia să o spună Lipan, rememorată de Vitoria. *„Viața muntenilor e grea; mai ales viața femeilor. Uneori stau văduve înainte de vreme, ca dânsa. Munteanului i-i dat să-și câștige pâinea cea de toate zilele cu toporul ori cu cața.* [...] *Cei mai vrednici întemeiază stâni în munte.* [...] *Munteanul are rădăcini la locul lui, ca și bradul."*

Un alt portret colectiv memorabil este al *„locuitorilor de sub brad"*, ținutul străbătut de Vitoria, care *„sunt niște făpturi de mirare. Iuți și nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferințî ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca și-n arșițile lui cuptor* [...] *– mai cu samă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă; cel mai adesea se dismiardă și luceşte – de cântec, de prietinie. Așa era și acel Nechifor Lipan care acum lipsea"*. Familia Lipanilor este parte a acestei colectivități: imaginea lui Nechifor păstrată în memoria celorlalți, portretizarea amplă a Vitoriei, ca exponent al acestei lumi arhaice și tinerii receptivi la noutățile civilizației, Minodora și Gheorghiță.

CONCLUZIE

Romanul ***Baltagul*** de Mihail Sadoveanu aparține realismului mitic. Criticul Nicolae Manolescu arată că, deși Mihail Sadoveanu alege ca pretext epic situația din balada populară: *„doi ciobani ucid pe al treilea ca să-i ia oile"*, autorul *„sacrifică marele ritm al transhumanței pentru un fapt divers, pentru un accident; demitizează situația originară, privind dintr-un unghi deloc poetic evenimentul ritual.* ***Baltagul*** *este un roman realist în sensul cel mai propriu".*[6]

[6] Nicolae Manolescu, op. cit.

MODELE EPICE ÎN ROMANUL INTERBELIC
(STUDIU DE CAZ)

I. Formularea cazului

În perioada interbelică, specia narativă amplă **romanul** cunoaşte o dezvoltare fără precedent. Diverse modele epice româneşti şi străine, orientări tematice, tipuri narative imprimă evoluţia romanului între **tradiţional** şi **modern**, între ionic şi doric, între perspectiva narativă omniscientă, obiectivă şi relativizarea ei în romanul modern subiectiv, între mimesis şi autenticitate.

II. Competenţa de evaluat

- Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.
- Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea şi relaţionarea cunoştinţelor asimilate.

Cerinţe posibile

- Scrie un eseu de sinteză, cu tema *Modele epice în romanul din perioada interbelică*, în care să valorifici cunoştinţele dobândite la clasă, la studiul de caz cu aceeaşi temă.

III. Sugestii de redactare

REPERE	DEZVOLTAREA TEMEI
1. Prezentare generală	**Prezentare generală** (Contextul epocii) **Romanul românesc** atinge treapta maturizării depline în **perioada interbelică**, după şase decenii de încercări mai mult sau mai puţin izbutite.
Factorii dezvoltării romanului interbelic	Dintre **factorii** care au determinat acest fenomen amintim: mutaţiile fundamentale în mentalitatea culturală (psihanaliza lui Freud, „intuiţionismul" lui Bergson, „fenomenologia" lui Husserl) şi în mentalitatea literară (reinterpretarea marilor analişti: Dostoievski, Stendhal; prestigiul romancierilor Marcel Proust, André Gide, James Joyce, Virginia Woolf), schimbarea percepţiei asupra speciei literare (nu mai e considerată literatură de divertisment), stimularea interesului scriitorilor şi al publicului pentru problema romanului prin dezbaterile şi articolele din presa literară a vremii, necesitatea sincronizării literaturii române cu aceea europeană, dar şi **apariţia unei generaţii de prozatori talentaţi**.

Modele româneşti	Cele două orientări culturale care coexistă în epocă, **tradiţionalismul** şi **modernismul**, se reflectă în plan teoretic în concepţia îndrumătorilor literari E. Lovinescu şi Nichifor Crainic. Pentru criticul E. Lovinescu, modernizarea romanului românesc presupune sincronizare cu literatura occidentală, citadinism, formule narative noi, adecvate „spiritului veacului", cu alte cuvinte, renunţarea la tendinţele idilizante, sămănătoriste şi la tradiţionalismul îngust. Direcţia modernistă cuprinde romancieri valoroşi, precum: Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Gib Mihăescu ş.a. Romancierul care înţelege cel mai bine necesitatea adaptării literaturii la timpul ei este Camil Petrescu, atât în romanele sale, cât şi în articole şi conferinţe. Spre deosebire de E. Lovinescu, Nichifor Crainic susţine un naţionalism închis, patriarhal, rural, ortodoxist, refuzând modelul occidental. Însă romanele de valoare care nu sunt citadine şi moderniste, din perioada interbelică, abordează formule de creaţie înnoitoare, în ciuda temei (***Ion***, 1920; ***Baltagul***, 1930), rupând prin dramatism şi forţă epică cu vechiul idilism sămănătorist.
Etape/ „vârstele" romanului interbelic	Literatura epică interbelică se dezvoltă în două **etape**. Studiind proza scrisă între 1900-1928, criticul E. Lovinescu desprinde *„linia precisă a unei duble evoluţii de importanţă inegală: evoluţia de la subiect la obiect* [de la liric la epicul pur] *şi evoluţia de la rural la urban"*[1] şi consideră romanul ***Ion*** (1920) o strălucită izbândă în procesul de obiectivare a epicii. În deceniul următor, se manifestă o direcţie opusă a evoluţiei romanului, de la obiectiv spre subiectiv, adică spre analiza psihologică, în primul rând sub influenţa romanului proustian, cu mari realizări ale scriitorilor Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu ş.a. Experienţa romanului nu se opreşte însă aici. Este vorba de întoarcerea spre epicul balzacian, la G. Călinescu (***Enigma Otiliei***, 1938), dar şi de alte experienţe româneşti care ies din acest model dihotomic (Mateiu I. Caragiale, Urmuz, Tudor Arghezi, M. Blecher etc.).
Modele epice străine	Literatura română arde etapele şi, în numai două decenii, romanul traversează *„vârste diferite, trecând de la «realismul epic», orientat exclusiv spre lumea exterioară, la «realismul subiectiv», interesat să descopere realitatea infinit mai complexă a spiritului"* (Carmen Muşat). Altfel spus, la noi **coexistă** modele epice separate în Franţa de un secol: modelul balzacian şi modelul proustian. Ele se impun atât prin creaţii literare majore, cât şi prin polemicile din presa vremii, de pildă: ***Noua structură şi opera lui Marcel Proust*** de Camil Petrescu vs. ***Camil Petrescu, teoretician al romanului*** de G. Călinescu. *„De altfel, scriitorii*

interbelici pot fi clasificați foarte bine în funcție de atitudinea lor față de literatura subiectivă, clasificare pe care o realizează, în mod indirect, ei înșiși. Astfel, de o parte se găsesc promotorii relatării la persoana întâi, în timp ce o altă categorie este alcătuită din autorii care refuză să abandoneze vechea perspectivă supraordonată a naratorului obiectivat"[2].

Prima concluzie

Astfel că paradigma romanului interbelic se poate reduce în principal, fără a cuprinde în totalitate realizările epice (de exemplu: romanul corintic, antiromanul lui Urmuz, realismul estetizant al lui Mateiu I. Caragiale etc.), la același model complementar: roman tradițional vs. roman modern, roman obiectiv vs. roman subiectiv, roman de creație vs. roman de analiză (în termenii criticului G. Ibrăileanu), roman doric vs. roman ionic (în termenii criticului Nicolae Manolescu).

2. Tipuri de roman

Tipuri de roman

Varietatea modelelor epice abordate în perioada interbelică[3] impune o trecere în revistă a câtorva opere fundamentale:

Romanul realist obiectiv, epicul

Romanul realist-obiectiv, epicul

Ion de Liviu Rebreanu (1920)

Publicat în 1920, romanul ***Ion*** de Liviu Rebreanu înfățișează universul rural în mod realist, fără idilizarea din proza sămănătoristă, motiv pentru care criticul literar Eugen Lovinescu apreciază că: *„**Ion** e cea mai puternică creație obiectivă a literaturii române"* (***Istoria literaturii române contemporane***), iar pe Rebreanu îl consideră *„cel mai mare creator epic al literaturii noastre"*.

Proza realist-obiectivă se realizează prin **narațiunea la persoana a III-a**, nonfocalizată. Viziunea „dindărăt" presupune un **narator obiectiv**, **detașat**, care nu se implică în faptele prezentate, lasă viața să curgă. **Naratorul omniscient** știe mai mult decât personajele sale și, **omniprezent**, dirijează evoluția lor ca un regizor universal. Spre deosebire de romanul lui N. Filimon, ***Ciocoii vechi și noi***, lipsește la Rebreanu *„ostentația implicării în existența personajelor"* și *„intenția de a da verdicte în privința conduitei lor"*. *„Naratorul, fără să renunțe la privilegiul omniscienței, optează pentru relatarea neutră, impasibilă a evenimentelor în care sunt implicate personajele"*[4]. Naratorul înfățișează realitatea plăsmuită nu ca pe o succesiune de evenimente

[1] E. Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***, Ed. Minerva, București, 1989.

[2] Gheorghe Glodeanu, ***Poetica romanului românesc interbelic***, Ed. Libra, București, 1998.

[3] după Carmen Mușat, ***Romanul românesc interbelic***, Ed. Humanitas, București, 1998.

[4] Carmen Mușat, op. cit.

imprevizibile, accidentale, ci ca pe un proces logic, cu final explicabil și previzibil. Înlănțuite temporal și cauzal, faptele sunt credibile, verosimile. Efectul asupra cititorului este de iluzie a vieții (veridicitate) și de **obiectivitate**. *„Dimensiunea epopeică, ambiția de a înfățișa viața în multiplele și complicatele ei ipostaze nu oferă imaginea demiurgului, ci a unui atent și intransigent observator."*

Tema romanului este prezentarea **problematicii pământului**, în condițiile satului ardelean de la începutul secolului al XX-lea. Romanul prezintă lupta unui țăran sărac pentru a obține pământul și consecințele actelor sale. **Caracterul monografic** al romanului orientează investigația narativă spre diverse aspecte ale lumii rurale: obiceiuri legate de marile momente din viața omului (nașterea, nunta, înmormântarea), relații sociale generate de diferențele economice (stratificarea socială) sau culturale (universul țăranilor, universul intelectualității rurale), relații de familie. Comunitatea se conduce după legile statului austro-ungar, dar și după legi nescrise. Căsătoriile se fac în funcție de avere și cu acordul părinților, iar fetele trebuie să-și apere virtutea. Încălcarea acestor norme are urmări tragice, cum este cazul Anei, alungată și disprețuită de toți. Roman realist, ***Ion*** *„nu este totuși un studiu al societății, ci o lume în care personajele trăiesc o dramă"*.

Tema centrală, posesiunea pământului, este dublată de tema iubirii. În plan simbolic, destinul protagonistului se plasează pe două coordonate: Eros și Thanatos.

Criticul E. Lovinescu arătase că *„Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului..."*, în timp ce Nicolae Manolescu afirmă că *„în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune"*[5]. De aceea nu problema pământului o consideră centrală, ci tema destinului.

Concepția autorului despre roman înțeles ca un corp geometric perfect, „corp sferoid", se reflectă artistic în structura circulară a romanului. **Simetria incipitului cu finalul** se realizează prin descrierea drumului care intră și iese din satul Pripas, loc al acțiunii romanului.

Descrierea inițială a drumului, supusă convenției veridicității prin detaliile toponimice, introduce cititorul în viața satului ardelean de la începutul secolului al XX-lea, cu aspecte topografice, etnografice (hora), sociale. Descrierea caselor ilustrează, prin aspect și așezare, condiția socială a locuitorilor și anticipează rolul unor personaje (Herdelea, Glanetașu) în desfășurarea

[5] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, ***Doricul***, Ed. Minerva, București, 1980.

narativă. Crucea strâmbă de la marginea satului, cu un Hristos de tinichea ruginită, anticipează tragismul destinelor.

Arhitectura romanului susține, **la nivel macro-textual**, funcția epică de interpretare. Romanul este alcătuit din **două părți** opuse și complementare, coordonate ale evoluției interioare a personajului principal: ***Glasul pământului*** și ***Glasul iubirii***. Titlurile celor **13 capitole** (număr simbolic, nefast) sunt semnificative, discursul narativ având un *Început* și un *Sfârșit*: ***Începutul***, ***Zvârcolirea***, ***Iubirea***, ***Noaptea***, ***Ruşinea***, ***Nunta*** (prima parte); ***Vasile***, ***Copilul***, ***Sărutarea***, ***Ştreangul***, ***Blestemul***, ***George***, ***Sfârşitul*** (partea a doua).

Prin **tehnica planurilor paralele** este prezentată viața țărănimii și a intelectualității rurale, personajele fiind antrenate în conflicte puternice. **La nivel microtextual**, funcția epică de interpretare se realizează prin **tehnica contrapunctului**: prezentarea aceleiași teme în planurile paralele (nunta țărănească a Anei corespunde, în planul intelectualității, cu nunta Laurei; conflictul exterior dintre Ion și Vasile Baciu corespunde conflictului intelectualilor satului: învățătorul și preotul). Prin această tehnică se pun în evidență episoade simetrice și antitetice, care conferă aspect polifonic narațiunii.

În roman există **secvențe narative** semnificative pentru destinul personajelor. O astfel de scenă simbolică este hora de la începutul romanului, *„o horă a soartei"* (cf. N. Manolescu).

Caracterul epopeic și **de frescă** al romanului, semnalat de G. Călinescu[6]: *„Hora în sat, bătaia între flăcăi, tocmeala pentru zestre, nunta* [...], *naşterea, moartea* [...] *sunt momente din calendarul sempitern al satului"*, este dat și de **numărul mare de personaje**, despre care criticul afirmă că: *„nu sunt indivizi cu viață unică, ci exponenți ai clasei și generației"* (personaje tipice).

Ion, personajul principal, este un personaj monumental, realizat prin tehnica basoreliefului. Exponent al țărănimii prin dorința de a avea pământ, el este o individualitate prin modul în care îl obține. Singulară în satul Pripas nu este căsătoria *sărăntocului* cu o fată cu zestre, ci dezumanizarea lui treptată, care îi pregătește destinul tragic.

În romanul doric, se creează iluzia vieții, Rebreanu părând a anticipa dezideratul lui Mihai Ralea (din celebrul studiu ***De ce nu avem roman?*** publicat în 1927): *„Romancierul nu e numai un artist. El trebuie să creeze viața. Dar viața, impresia vieții, reiese din luptă, din răzvrătire, din ciocnire și sfărâmare de forțe și caractere antagoniste."*

[6] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, București, 1986.

Realismul psihologic/ romanul modern de analiză (subiectiv)

Realismul psihologic/ romanul modern de analiză (subiectiv)

Deceniul al treilea al secolului al XX-lea înregistrează triumful romanului modern de analiză psihologică, dar și al romanului experienței, realizându-se în felul acesta sincronizarea cu literatura occidentală. Modelele epice străine sunt romanele și tehnicile epice ale scriitorilor francezi Marcel Proust (***În căutarea timpului pierdut***), Stendhal, André Gide (***Falsificatorii de bani***): relativizarea punctelor de vedere, analiza conștiinței personajului în detrimentul acțiunii și al cauzalității, valorificarea în ficțiune a jurnalului, a documentului, întoarcerea spre autenticitate, spre subiectiv și analiză psihologică. Se experimentează modalități artistice moderne: narațiunea la persoana I, confesiunea, monologul interior, introspecția, jurnalul, comentariile în subsol, coborârea în abis.

Formula realismului psihologic se realizează divers în operele scriitorilor: Camil Petrescu (***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, ***Patul lui Procust***), Liviu Rebreanu (***Pădurea spânzuraților***, ***Ciuleandra***), Hortensia Papadat-Bengescu (ciclul ***Hallipilor***), Garabet Ibrăileanu (***Adela***), Mihail Sebastian (***Femei***, ***Accidentul***), Mircea Eliade (***Maitreyi***), Anton Holban (***Ioana***, ***Jocurile Daniei***), Gib Mihăescu (***Rusoaica***) etc.

Camil Petrescu: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930)

Prin cele două romane ale sale – ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (1930) și ***Patul lui Procust*** (1933) – ca și prin estetica privitoare la romanul modern de tip proustian, Camil Petrescu este un înnoitor al literaturii românești interbelice în direcția **romanului subiectiv de analiză psihologică**.

Ca teoretician al romanului, Camil Petrescu abordează mai multe probleme ale romanului modern, transpuse și în romanele sale.

În articolul din 1927, ***De ce nu avem roman?***, Camil Petrescu se referă la **coordonata psihologică, de analiză** a romanului interbelic, resimțită ca o necesitate: *„Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile.* [...] *Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite."*

În conferința ***Noua structură și opera lui Marcel Proust*** (1935), Camil Petrescu teoretizează **romanul modern de tip proustian**, de analiză, și respinge romanul de tip tradițional, în care naratorul este omniprezent și omniscient, ca un adevărat demiurg în lumea imaginarului, fiind stăpânul unic și absolut al destinelor personajelor. Pentru a evita această confuzie dintre realitate și „propunere a realității", Camil Petrescu alege ca

soluție sinceritatea confesiunii, **autenticitatea**, realismul „fenomenologic": *„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi."*

Roman modern de analiză psihologică prin temă, conflict (interior), protagonist (o conștiință problematizantă) și prin utilizarea unor tehnici ale analizei psihologice, ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** este apreciat de critica vremii drept o *„monografie a îndoielii"* (C. Ciopraga), *„monografia unui element psihic, ...gelozia"* (G. Călinescu) sau *„povestea studentului în filozofie Ștefan Gheorghidiu, care odată cu războiul trăiește agonia și moartea iubirii lui"* (Tudor Vianu). Tudor Vianu apreciază în lucrarea ***Arta prozatorilor români*** *„exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice"*, faptul că *„analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămurește elementele constitutive, în treptata lor însumare"*, încât aici *„arta analizei câștigă unul din succesele ei cele mai mari."*

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un **roman modern** de tip subiectiv, deoarece are drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent și subiectiv, fluxul conștiinței, memoria afectivă, narațiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, dar și autenticitatea definită ca identificarea actului de creație cu realitatea vieții, cu experiența nepervertită, cu trăirea febrilă.

Romanul este scris la persoana întâi, cu focalizare exclusiv internă/ viziunea „împreună cu", sub forma unei **confesiuni a personajului principal**, Ștefan Gheorghidiu, care trăiește două experiențe fundamentale: **dragostea** și **războiul**, sugerate de titlu și de compoziție.

Dacă prima parte reprezintă rememorarea iubirii matrimoniale eșuate (dintre Ștefan Gheorghidiu și Ela), partea a doua, construită sub forma jurnalului de campanie al lui Gheorghidiu, urmărește experiența de pe front, în timpul primului război mondial. Imaginea războiului e demitizată, în descendență stendhaliană. *„Dacă istoria e interesată de marile bătălii [...], romanul reflectă mai curând aspectele neglijate și neglijabile ale războiului: frigul, durerile de stomac, întâmplările comice și absurde [...] contează mai mult pentru un romancier, sunt adică mai autentice, decât planul complet al bătăliei."*[7]

[7] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, Ed. Minerva, București, 1980.

Frontul înseamnă haos, mizerie, măsuri absurde, învălmășeală, dezordine. Ordinele ofițerilor superiori sunt contradictorii, legăturile dintre unități sunt aleatorii. Din cauza informațiilor eronate, artileria română își fixează tunurile asupra propriilor batalioane. La confruntarea cu inamicul se adaugă frigul și ploaia. Se observă diferența dintre romanul tradițional de război (***Război și pace*** de Lev Tolstoi) și romanul modern: *„renunțarea la ierarhia de semnificație a evenimentelor exterioare sau, în orice caz reducerea ei drastică, cultivarea în consecință a evenimentului comun, banal, cotidian"*[8].

Prima parte este în întregime ficțională, în timp ce a doua valorifică jurnalul de campanie al autorului, articole și documente din epocă, ceea ce conferă **autenticitate** textului.

Unitatea romanului este asigurată de unicitatea conștiinței care analizează efectele celor două experiențe în plan interior și de două artificii de compoziție: primul capitol și scena dintre cele două părți ale romanului, cântecul de la răspântie de drumuri (topos simbolic), care contopește *„chinurile iubirii mele de oraș și chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul ăsta obștesc de răspântie"*.

Romanul debutează printr-un artificiu compozițional: acțiunea primului capitol, ***La Piatra Craiului în munte***, este posterioară întâmplărilor relatate în restul Cărții I. Capitolul pune în evidență cele două planuri temporale din discursul narativ: timpul narării (prezentul frontului) și timpul narat (trecutul poveștii de iubire). În primăvara lui 1916, în timpul unei concentrări pe Valea Prahovei, Gheorghidiu asistă la popota ofițerilor la o discuție despre dragoste și fidelitate, pornind de la un fapt divers aflat din presă: un bărbat care și-a ucis soția infidelă a fost achitat la tribunal. Această discuție declanșează memoria afectivă a protagonistului, trezindu-i amintirile legate de cei doi ani și jumătate de căsnicie cu Ela.

Întocmai ca la Proust, un eveniment exterior (aici, discutia de la popotă) declanșează rememorarea unor întâmplări sau stări trăite într-un „timp pierdut", dar, spre deosebire de fluxul memoriei involuntare proustiene, în cartea lui Camil Petrescu evenimentele din trecut sunt ordonate cronologic si analizate în mod lucid, fiind vorba de memoria voluntară. La Proust, personajul-narator retrăiește trecutul, la Camil Petrescu, acesta analizează si interpretează trecutul.

Ștefan Gheorghidiu, personajul-narator reprezintă **tipul intelectualului lucid**, inadaptatul superior, care trăiește drama îndrăgostitului de absolut. Filozof, el are impresia că s-a izolat

[8] Nicolae Manolescu, op. cit.

de lumea exterioară, însă în realitate, evenimentele exterioare sunt filtrate prin conștiința sa. Gândurile și sentimentele celorlalte personaje nu pot fi cunoscute de cititor, decât în măsura în care se reflectă în această conștiință. În acest sens, Ela este cel mai „misterios" personaj din roman, prin faptul că tot comportamentul ei este mediat de viziunea personajului-narator. De aceea cititorul nu se poate pronunța asupra fidelității ei sau dacă e mai degrabă superficială, decât spirituală. *„Nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dându-și arama pe față, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ștefan. În acest caz putem afirma că singurele evenimente veritabile nu sunt acelea obiective, ci acelea din conștiința lui Gheorghidiu. Numai pe acestea le putem povesti fără riscul de a greși."*[9]

Prin **introspecție** și **monolog interior, tehnici ale analizei psihologice**, Ștefan Gheorghidiu analizează cu luciditate, alternând sau interferând, aspecte ale planului interior/ **fluxul conștiinței** (trăiri, sentimente, reflecții) și ale planului exterior (fapte, tipuri umane, relații cu alte personaje).

Stilul anticalofil pentru care optează romancierul susține autenticitatea limbajului. Scriitorul nu refuză corectitudinea limbii, ci efectul de artificialitate, ruptura de limbajul cotidian pe care o provoca emfaza din limbajul personajelor din romanul tradițional.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un roman modern, **psihologic**, având drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent și subiectiv, memoria afectivă, narațiunea la persoana I și autenticitatea trăirii.

Camil Petrescu, *Patul lui Procust* (1933)

Al doilea roman, ***Patul lui Procust***, apărut în 1933, are caracteristicile specifice prozei de factură **psihologică**: perspectiva narativă „fărâmițată", relativizată, adevărată inovație în peisajul romanesc al vremii, timpul prezent și subiectiv, fluxul conștiinței, memoria afectivă, narațiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, construcția personajelor ale căror trăsături se dezvăluie treptat, prin alcătuirea unor *„dosare de existență"*, introspecția, utilizată așa cum observă Nicolae Manolescu, nu numai ca un mijloc de autocunoaștere, ci și ca un mijloc de cunoaștere a celuilalt, dar și autenticitatea.

În această carte, Camil Petrescu formulează concepția sa despre menirea scriitorului: *„Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar*

[9] Nicolae Manolescu, op. cit.

obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără stil și chiar fără caligrafie". Afirmația este fundamentală pentru **estetica autenticității** și exprimă refuzul romanului tradițional, ca prelucrare artificială a faptelor trăite. În plan stilistic, autenticitatea înseamnă grija pentru exprimarea „exactă", cu sinceritate, a trăirii unor experiențe de viață „adevărate" (prin confesiune, analiză și autoanaliză lucidă) și refuzul scrisului frumos (stil anticalofil).

Romanul ***Patul lui Procust*** are o structură compozițională aparte. Practic el este structurat pe **trei planuri**. **Primul** dintre acestea se constituie din cele trei scrisori ale Doamnei T., personajul principal feminin al romanului, adresate autorului. Prin aceste scrisori este reconstituită o parte din existența doamnei T., alte momente importante din viața ei fiind redate *prin incidente de memorie și asociație discontinuă*, cum remarcă G. Călinescu, în jurnalul lui Fred Vasilescu. **Cel de-al doilea plan al romanului** cuprinde *Jurnalul lui Fred Vasilescu*, intitulat *Într-o după amiază de august*, jurnal în care sunt incluse și scrisorile lui G.D. Ladima către Emilia Răchitaru și *Epilog I*, povestit de Fred. **Al treilea plan** este al autorului, care devine personaj prin intermediul notelor de subsol și prin *Epilog II*.

Stilul epistolar și pretextul romantic al jurnalului dat autorului de Fred Vasilescu înainte de moarte aparțin romanului tradițional. Camil Petrescu le preia și le argumentează estetic în termeni moderni, într-o operă originală.

Perspectiva narativă este **relativizată**, dar în același timp **subiectivă**. Aceleași evenimente și personaje sunt percepute în mod diferit și chiar antitetic de către naratorii care relatează întâmplările, deoarece Camil Petrescu *„știe că adevărurile umane pot intra unul într-altul, asemenea păpușilor rusești, dar că nu există un Adevăr ultim, capabil să le conțină pe toate celelalte"*[10].

Personajele sunt caracterizate printr-o modalitate inedită, ele fiind văzute **din mai multe perspective** ca într-un sistem **de oglinzi paralele**. **Deși relativizate de jocul perspectivelor, personajele se constituie antitetic împletindu-și destinele**: doamna T. și Emilia Răchitaru, Fred Vasilescu și Ladima. Această **tehnică narativă** pe care o aplică scriitorul **modifică parțial conceptul de personaj**, care nu mai este un tip literar definit din exterior, ci unul **care se autoconstituie prin mărturisire sau care este „reflectat" în conștiința celorlalți**.

Atât doamnei T., cât și lui Fred Vasilescu, Autorul le cere să se confeseze, el creând în felul acesta adevărate **dosare de existență**.

[10] Nicolae Manolescu, op. cit.

Această carte poate sta oricând alături de marile romane ale literaturii occidentale, dincolo de inovațiile pe care le aduce din punct de vedere narativ, meritul ei fiind acela de a reda într-o manieră fidelă anii '30. În acest sens, Mircea Cărtărescu afirmă că ***Patul lui Procust*** poate sta pe același plan cu ***Marele Gatsby***, capodopera scriitorului american Scott Fitzgerald.

Autenticitatea

Romanul modern subiectiv impune, așadar, un nou concept, **autenticitatea**: *„predilecția scriitorilor pentru specia jurnalului intim, a memoriilor, autobiografiilor și corespondențelor private, convenții epice în măsură să faciliteze analiza. Refuzul imaginarului, al fabulației romanești duce la descoperirea și valorificarea **documentului**, exploatat tot mai mult prin noua tehnică a colajului. Opunându-se artificialității..., noțiunea de **autenticitate** reprezintă o condiție esențială a **originalității**, cu care se și confundă în această accepție. [...] Relatarea la persoana întâi devine noua convenție ce se impune tocmai datorită faptului că e cea mai în măsură să sugereze tonul deplinei sincerități. În plus, **autenticitatea** nu excude cultura și nici influențele din afară (acestea sunt însă asimilate).* [...]

*Stilul, scrisul frumos, ortografia sunt considerate niște prejudecăți cărora li se preferă o nouă convenție ce constă în cultul aridității, exprimarea eliptică, punctuația arbitrară, fraza neîngrijită, stilul procesului-verbal. Sfidând tratatele de retorică, partizanii autenticității abandonează – în numele spontaneității – concepte precum **compoziția** sau **meșteșugul**, concepte extrem de îndrăgite de reprezentanții noului tip de roman."*[11]

Romanul experienței

Romanul experienței reprezintă o orientare tematică în romanul interbelic, care valorifică trăirea cât mai intensă, până la capăt, în plan interior, de către personaje a unor experiențe personale definitorii (iubirea, prietenia, războiul, moartea). Proza experienței se bazează pe crearea impresiei de autenticitate, fie prin utilizarea unor elemente care țin de realitate (pagini de jurnal, de gazetă, scrisori, biografii reale etc.), fie prin fabricarea unora care să dea iluzia realității.

Termenul *experiențialism* este folosit pentru prima dată de Petru Comarnescu în legătură cu scrierile unor autori din tânăra generație afirmată după Primul Război Mondial: Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Emil Cioran, M. Blecher. Dubla vocație a scriitorilor interbelici, de romancieri și eseiști își află o motivație convingătoare în predilecția lor pentru experiențialism. Interesul pentru autenticitatea experienței și

[11] Gheorghe Glodeanu, op. cit.

a conținutului sufletesc, pentru febrilitatea trăirii și subiectivitatea necenzurată, pentru dramatismul confesiunii și neliniștea existențială constituie unul din factorii majori ai înnoirii romanului. Atitudinea anticalofilă răspunde unor necesități de ordin estetic. Personajele nu mai întruchipează tipuri sociale, ci individualități care se dezvăluie polemic și lucid, impactul lor asupra cititorilor fiind mai profund.

Anton Holban consideră că observația, autobiografia, confesiunea sunt doar puncte de plecare pentru romancier, misiunea lui fiind să transfigureze experiența imediată într-un text ce *pare autobiografic*, când, de fapt, *este ficțiune autentică*[12].

O coordonată a prozei lui Mircea Eliade este „experiența", autenticitatea, trăirea nemijlocită, intensă a realității, mai ales sub aspect spiritual și erotic: *„Orice se întâmplă în viață poate constitui un roman.* [...] *Orice e viu se poate transforma în epic, orice a fost trăit sau ar putea fi trăit."* (Mircea Eliade, ***Șantier***)

G. Călinescu afirmă că *„Mircea Eliade reprezintă cea mai integrală (și servilă) întrupare a gide-ismului la noi"*, înțelegând prin aceasta că pentru romancierul Mircea Eliade, ca și pentru scriitorul André Gide, sensul artei este *„cunoașterea (înțelege instruirea de esențe pe cale mitologică)"*. Artistul trăiește intens *„răul și binele eliberându-se de amândouă, rămânând cu o intactă curiozitate"* și *„își notează cu răceală experimentele în «caiete»"*. *„Orice rând trebuie să fie «autentic» (documentar în sensul semnificației interioare) și atunci stilul e un fel de a te prefera pe tine adevărului."*[13]

***Maitreyi* de Mircea Eliade (1933)**

Publicat în 1933, ***Maitreyi*** de Mircea Eliade este un **roman al experienței** și al „autenticității" pentru că valorifică trăirea cât mai intensă, de către personaje, a unor experiențe definitorii, iar impresia de autenticitate provine din utilizarea unor elemente care țin de realitate (jurnalul din India al scriitorului, elemente autobiografice, scrisori etc.).

Critica literară a evidențiat **relația dintre exotism și trăirism** în roman: *„Aparent «exotic», **Maitreyi** reconstituie o revelatoare diagramă a înălțărilor și căderilor pe care le poate cunoaște iubirea între doi oameni cu formații sufletești foarte diferite. Adevărul psihologic străpunge insolitul situațiilor și conferă experienței o densă substanță omenească."*[14]

Întâiul nostru **roman exotic** își datorează această calitate mai puțin decorului, cât mai ales aspectelor sociale din Calcutta și din familia bengaleză în care pătrunde europeanul,

[12] cf. Anton Holban, *Prefață* la romanul ***Jocurile Daniei***, Ed. Cartea Românească, București, 1971.

[13] G. Călinescu, op. cit.

[14] Ovid. S Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, Ed. Universalia, București, 2003.

dar şi prin *„Descoperirea sufletului feminin indian, o adevărată terra incognita pentru un european."*[15].

În Calcutta trăieşte o lume pestriţă, formată din trei comunităţi: cea autohtonă, foarte conservatoare; apoi comunitatea albă, preponderent engleză şi o comunitate eurasiatică, disprețuitoare față de indigeni, dar grăbită să-i imite pe europeni. În acest cadru social se desfăşoară *„idila între două fiinţe de rase deosebite, despărţite prin moravuri, unite în universalitatea dragostei, o veche temă romantică"* (George Călinescu). *„Allan şi Maitreyi sunt întruchipări exotice ale unui mit etern: acela al cuplului de îndrăgostiţi."*[16]

Romanul ***Maitreyi*** valorifică aspecte autobiografice: o poveste de dragoste trăită de autor alături de fiica profesorului Dasgupta, gazda lui din India, unde Eliade petrece mai mulţi ani, dedicându-se studiilor de orientalistică la Universitatea din Calcutta. Notele din jurnalul acestei perioade vor sta la baza creaţiei epice, care aparţine ficţiunii, fiind modificate numele şi ocupaţiile unor personaje, ca şi finalul întâmplării, după cum mărturiseşte Mircea Eliade în *Memorii*.

Formula care sintetizează problematica romanului este estetica **autenticităţii,** prin confesiunea personajului-narator, relatarea la persoana I, introspecţia, autoanaliza lucidă. Autenticitatea romanului modern, amestec de jurnal intim şi naraţiune retrospectivă, este susţinută de utilizarea tehnicii narative moderne „punerea în abis" (ca în ***Falsificatorii de bani*** de André Gide), secvenţe din jurnal fiind introduse în naraţiunea romanescă. Un alt element de autenticitate este anticalofilismul declarat de narator: *„...eu nu ştiu să povestesc. E un dar ăsta al poveştilor. Nu-l are oricine."*

Romanul este structurat în **15 capitole**, iar întâmplările sunt relatate la persoana I, din perspectiva **personajului-narator**, europeanul Allan. *„Cititorul trăieşte astfel cu impresia că autorul nu face decât să-şi transcrie propria biografie.* [...] *Totul este, desigur, o iluzie."*[17]

Noutatea **construcţiei discursului narativ** constă în **dubla perspectivă temporală** pe care naratorul-personaj o are asupra evenimentelor: contemporană şi ulterioară. Personajul-narator nu evocă întâmplările, rememorându-le, ci reconstituie evenimentele trecute prin raportare la timpul prezent, dar şi la felul în care percepuse respectivele evenimente în momentul

[15] Ovid. S. Crohmălniceanu, op. cit.
[16] Eugen Simion, ***Mircea Eliade, spirit al amplitudinii***, Ed. Demiurg, Bucureşti, 1995.
[17] Eugen Simion, op.cit.

în care le trăise, consultând în acest scop jurnalul acelei perioade. Asemenea notaţii, care conferă autenticitate, sunt frecvente în roman, de exemplu: *„Eu scriam în odaia mea. Am avut o sufocare penibilă de gelozie, de care mi-e ruşine. (Notă. De fapt, nu eram prea îndrăgostit atunci. Totuşi eram gelos pe oricine o făcea să râdă pe Maitreyi.)"* (în capitolul VI). Pe măsură ce scrie romanul, viziunea lui Allan asupra întâmplărilor trecute se modifică. Neconcordanţa dintre istoria propriu-zisă, relatată în jurnal, şi rememorarea acesteia, în romanul pe care Allan îl scrie, relativizează evenimentele şi accentuează caracterul subiectiv. Din această perspectivă, ***Maitreyi*** poate fi considerat şi *romanul scrierii unui roman* (un *metaroman*).

Construcţia **personajelor** se realizează într-o manieră modernă. **Allan**, eroul şi personajul-narator al romanului, care oferă o perspectivă subiectivă asupra întâmplărilor, reprezintă un *alter-ego* al autorului, ca şi Andrei Mavrodin din romanul ***Nuntă în cer***. Tânărul european raţional, preocupat la început de fizică şi matematică, se implică într-o experienţă erotică iniţiatică şi, prin **introspecţie**, îşi analizează cu luciditate trăirile. El este europeanul, străinul (tehnica narativă utilizată de Montesquieu în ***Scrisorile persane***) care încearcă să decodifice esenţa spiritualităţii indiene, având drept cale de acces erosul. Până aproape de sfârşit, eroul e un experimentator lucid.

„Luciditatea extremă cu care Allan radiografiază evoluţia propriilor sale sentimente sporeşte impresia de autenticitate a trăirilor, nevoia cuceririi absolutului în dragoste la care aspiră protagoniştii cărţii amintind de eroii lui Camil Petrescu."[18]

Maitreyi, eroina romanului, este cel mai exotic personaj feminin din literatura română. Adolescentă bengaleză, copil şi femeie în acelaşi timp, poetă precoce, preocupată de filozofie şi apreciată în cercurile intelectuale bengaleze, care conferenţiază la 16 ani despre „esenţa frumosului", Maitreyi simbolizează misterul feminităţii.

Romanul realist de tip balzacian

Enigma Otiliei de G. Călinescu (1938)

Romanul realist de tip balzacian

Realist-clasic prin temă, conflict şi prin realizarea unor tipologii, romanul ***Enigma Otiliei*** (1938) depăşeşte **prin modernitate** formula estetică preferată de G. Călinescu, fiind apreciat ulterior ca un roman polemic la adresa convenţiilor balzaciene: *„balzacianism fără Balzac"* (N. Manolescu).

[18] Gheorghe Glodeanu, op. cit.

Roman citadin, frescă a burgheziei bucureştene de la începutul secolului al XX-lea, prezentată în aspectele ei esenţiale, sub determinare social-economică (banul ca valoare într-o societate degradată moral), ***Enigma Otiliei*** se plasează pe coordonatele tematice ale **realismului balzacian**: familia, căsătoria, parvenirea, eşecul erotic, motivul moştenirii şi al paternităţii, dar apelează şi la mijloace ale modernităţii.

Caracterul de frescă este dublat de caracterul de bildungsroman: imaginea societăţii constituie fundalul pe care se proiectează maturizarea unui tânăr care, înainte de a-şi face o carieră, trăieşte experienţa iubirii.

Proza realist-obiectivă se realizează prin **naraţiunea la persoana a III-a** (nonfocalizată). Viziunea „dindărăt" presupune un **narator omniscient, obiectiv, detaşat**, care nu se implică în faptele prezentate, dar condiţia impersonalităţii este încălcată aici prin comentariul unui estet: *„Obiectivitatea însăşi este una paradoxală, căci nu mai desemnează absenţa din evenimente a unui narator imparţial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant şi expert, care, în loc să înfăţişeze lumea, o studiază pe probe de laborator."*[19]

Titlul iniţial, ***Părinţii Otiliei***, reflecta ideea balzaciană a paternităţii, pentru că fiecare dintre personaje determină cumva soarta orfanei Otilia, ca nişte „părinţi". Autorul schimbă titlul din motive editoriale şi deplasează accentul de la un aspect realist, tradiţional, la tehnica modernă a reflectării poliedrice, prin care este realizat personajul titular.

Romanul, alcătuit din **douăzeci de capitole**, este construit pe mai multe **planuri narative**. **Un plan** urmăreşte lupta dusă de clanul Tulea pentru obţinerea moştenirii lui Costache Giurgiuveanu şi înlăturarea Otiliei Mărculescu. **Al doilea plan** prezintă destinul tânărului Felix Sima care, rămas orfan, vine la Bucureşti pentru a studia medicina, locuieşte la tutorele lui şi trăieşte iubirea adolescentină pentru Otilia. Autorul acordă interes şi **planurilor secundare**, pentru susţinerea imaginii ample a societăţii citadine.

Incipitul romanului realist fixează veridic, în manieră balzaciană, cadrul temporal (*„într-o seară de la începutul lui iulie 1909"*) şi spaţial (descrierea străzii Antim, a arhitecturii casei lui moş Costache, a interioarelor), prezintă principalele personaje, sugerează conflictul şi trasează principalele planuri epice. **Finalul** este **închis** prin rezolvarea conflictului în deznodământ şi este urmat de un epilog. **Simetria incipitului cu**

[19] Nicolae Manolescu, op. cit.

finalul se realizează prin descrierea străzii şi a casei lui moş Costache, din perspectiva lui Felix, intrusul/ străinul din familia Giurgiuveanu, în **momente diferite** ale existenţei sale (în adolescenţă şi aproximativ zece ani mai târziu, *„după război"*).

În portretizarea personajelor, autorul alege **tehnica balzaciană** a descrierii mediului şi fizionomiei pentru deducerea trăsăturilor de caracter. Portretul balzacian porneşte de la **caracterele clasice** (avarul, ipohondrul, gelosul), cărora realismul le conferă dimensiune socială şi psihologică. Romanul realist tradiţional devine o adevărată comedie umană, plasând în context social **personaje tipice**. Tendinţa de generalizare conduce la realizarea unei tipologii: moş Costache – avarul iubitor de copii, Aglae – *„baba absolută fără cusur în rău"*, Aurica – fata bătrână, Simion – dementul senil, Titi – debil mintal, infantil şi apatic, Stănică Raţiu – arivistul, Otilia – cocheta, Felix – ambiţiosul, Pascalopol – aristocratul rafinat.

Romancierul depăşeşte însă estetica realistă şi pe cea clasică. O trăsătură a **formulei estetice moderne** este **ambiguitatea personajelor**. Moş Costache nu este un avar dezumanizat. El nu şi-a pierdut instinctul de supravieţuire (cheltuieşte pentru propria sănătate) şi nutreşte o iubire paternă sinceră pentru Otilia. El este o combinaţie între două caractere balzaciene: avarul (moş Grandet) şi tatăl (moş Goriot). Pascalopol o iubeşte pe Otilia în acelaşi timp patern şi viril. Felix nu este ambiţiosul lipsit de scrupule, ci un adolescent orfan capabil de a iubi dezinteresat, dar hotărât să-şi facă o carieră, se bazează pe luciditate şi profunzime intelectuală. Arivistul Stănică este şi demagog al ideii de paternitate, escroc şi principial, hoţ şi sentimental.

Alt aspect modern (naturalismul) este interesul pentru procesele psihice deviante, motivate prin ereditate şi mediu: alienarea şi senilitatea. Simion Tulea reprezintă categoria estetică a urâtului, grotescul. Titi, fiul retardat care se îndreaptă spre demenţă, este o copie a tatălui. Aurica fata bătrână, invidioasă şi rea, este o copie degradată a mamei; obsesia fiicei (căsătoria) se aseamănă cu obsesia mamei (moştenirea). Lumea lor se află sub semnul bolii, al degradării morale reflectate în plan fizic.

Autorul dispune personajele în planuri antitetice, prin reflectare inversată. Orfanii Felix şi Otilia au corespondenţi, prin răsfrângere inversată, în zona urâtului, pe tinerii din clanul Tulea: inteligenţa lui Felix în contrast cu imbecilitatea lui Titi, feminitatea misterioasă a Otiliei cu urâţenia Auricăi.

În general, caracterizarea personajelor se realizează ca în romanul **realist-balzacian**. Prin **tehnica focalizării**, caracterul personajelor se dezvăluie progresiv, pornind de la datele exte-

rioare ale existenței lor: prezentarea mediului, descrierea locuinței, a camerei, a fizionomiei, a gesturilor și a obișnuințelor. **În mod direct**, naratorul dă lămuriri despre gradele de rudenie, starea civilă, biografia personajelor reunite la începutul romanului, în jurul mesei de joc. Caracterele dezvăluite inițial nu evoluează pe parcursul romanului, dar trăsăturile se îngroașă prin acumularea detaliilor în **caracterizarea indirectă** (prin fapte, gesturi, replici, vestimentație, relații între personaje).

Excepție face portretul Otiliei, realizat prin **tehnici moderne**: **comportamentismul** și **reflectarea poliedrică**, ceea ce conferă ambiguitate personajului, iar în plan simbolic sugerează enigma, misterul feminității. Relativizarea imaginii prin reflectarea în mai multe oglinzi alcătuiește un portret complex și contradictoriu: *„fe-fetița"* cuminte și iubitoare pentru moș Costache, fata exuberantă, *„admirabilă, superioară"* pentru Felix, femeia capricioasă, *„cu un temperament de artistă"* pentru Pascalopol, *„o dezmățată, o stricată"* pentru Aglae, *„o fată deșteaptă"*, cu spirit practic, pentru Stănică, o rivală în căsătorie pentru Aurica.

Romanul mitic, inițiatic

Baltagul de Mihail Sadoveanu (1930)

Romanul mitic, inițiatic

Romanul ***Baltagul*** de Mihail Sadoveanu, publicat în 1930, prezintă monografia satului moldovenesc de la munte, lumea arhaică a păstorilor, având în prim-plan căutarea și pedepsirea celor care l-au ucis pe Nechifor Lipan. Însoțită de Gheorghiță, Vitoria reconstituie drumul parcurs de bărbatul său, pentru elucidarea adevărului și săvârșirea dreptății.

Roman al perioadei de maturitate, **marile teme** sadoveniene se regăsesc aici: viața pastorală, natura, miturile, iubirea, arta povestirii, înțelepciunea.

Arhitectura complexă conferită de polimorfismul structurii (sesizat de criticul Paul Georgescu în studiul ***Polivalența necesară***) și de țesătura de teme și motive a ocazionat, de-a lungul vremii, diferite interpretări ale romanului, unele chiar contradictorii: roman antropologic și polițist (G. Călinescu), roman mitic-baladesc și realism etnografic (Perpessicius), reconstituire a ***Mioriței*** (E. Lovinescu), roman demitizant (Ion Negoițescu), roman realist-obiectiv (Nicolae Manolescu), roman inițiatic, roman de dragoste și *o anti-Mioriță* (Al. Paleologu). Relația romanului cu balada populară ***Miorița***, sugerată chiar de scriitor prin motto (*„Stăpâne, stăpâne,/ Mai chiamă ș-un câne..."*), constituie un aspect controversat în receptarea critică.

Romanul este structurat pe **două coordonate fundamentale**: aspectul realist (reconstituirea monografică a lumii pastorale și căutarea adevărului) și aspectul mitic (sensul ritual al

gesturilor personajului principal). Orizontul mitic include modul de înțelegere a lumii de către personaje, tradițiile pastorale, dar și comuniunea om-natură și mitul marii treceri.

Căutarea constituie axul romanului și se asociază cu **motivul labirintului**. Parcurgerea **drumului** are diferite semnificații[20]. Vitoria reconstituie evenimentele care au condus la moartea bărbatului ei (intriga polițistă), ceea ce se transpune într-o dublă aventură: a cunoașterii lumii și a cunoașterii de sine. Pentru Gheorghiță, călătoria are rol educativ, de maturizare (*bildungsroman*). Nechifor, personaj episodic, prezentat indirect, aparține planului mitic. Căutându-l, Vitoria parcurge simultan două lumi: spațiul real, concret și comercial, dar și o lume „de semne și minuni", al căror sens ea știe să-l descifreze.

„...Parcurgerea labirintului este o încercare esențială pentru orice erou, [...] fiind chiar proba de renaștere și regenerare morală."[21]

Motivul labirintului se concretizează la nivelul acțiunii (căutarea și diferitele popasuri), dar este semnificativ și la nivelul **titlului**. Baltagul (toporul cu două tăișuri) este un obiect simbolic, ambivalent: armă a crimei și instrumentul actului justițiar, reparator. De remarcat, că în roman același baltag (al lui Lipan) îndeplinește cele două funcții. Baltagul tânărului Gheorghiță se păstrează neatins de sângele ucigașilor. Criticul Marin Mincu asociază baltagul cu labrys-ul, securea dublă cu care a fost doborât minotaurul, monstrul mitic. Chiar numele protagoniștilor ar avea semnificații simbolice, desemnând victoria dreptății.

Narațiunea se face la persoana a III-a, iar **naratorul** omniprezent și omniscient reconstituie în mod obiectiv, prin tehnica detaliului, lumea satului de munteni și acțiunile Vitoriei. Deși naratorul omniscient este unic, la parastasul soțului, Vitoria preia rolul naratorului. Inteligentă și calculată, ca *„un Hamlet feminin"*, ea reconstituie crima pe baza propriilor deducții și o povestește veridic celor prezenți, ceea ce îi determină pe criminali să-și recunoască vina în fața satului și a autorităților.

Timpul derulării acțiunii este vag precizat, prin repere temporale: *„aproape de Sf. Andrei"*, *„în Postul Mare"*, *„10 Martie"*. **Cadrul** acțiunii este satul Măgura Tarcăului, zona Dornelor și a Bistriței, dar și cel de câmpie, Cristești, în Balta Jijiei. Fiind un roman realist, pentru veridicitate, traseul urmat de Vitoria împreună cu Gheorghiță, pe urmele lui Nechifor, este transcris de pe hartă. Însă fiind o scriere ficțională cu valențe mitice,

[20] Carmen Matei Mușat, op. cit.

[21] Marin Mincu, ***Un aspect al poeticii sadoveniene – labirinticul***, în ***Repere***, 1977.

romancierul imaginează satul Lipanilor, Măgura Tarcăului, şi utilizează toponime simbolice (satul Doi Meri, râul Neagra, Crucea Talienilor).

Romanul este structurat în **şaisprezece capitole** cu acţiune desfăşurată cronologic, ca în romanul tradiţional.

Fiind un roman mitic, personajele sunt arhetipale. Personajul principal, Vitoria Lipan, femeia voluntară, este *„un exponent al speţei"* (G. Călinescu) în relaţie cu lumea arhaică, dar şi o individualitate, prin însuşirile sale: *„În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de vendetta şi aplicaţie de detectiv.* [...] *Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi, când dovada s-a făcut, dă drum răzbunării."*[22]

Aparţinând lumii arhaice, patriarhale, Vitoria transmite copiilor respectul tradiţiilor şi este refractară la noutăţile civilizaţiei.

Fiul Gheorghiţă reprezintă generaţia tânără, care trebuie să ia locul tatălui dispărut. Romanul poate fi considerat iniţiatic, deoarece prezintă drumul spre maturizarea lui Gheorghiţă.

Nechifor Lipan este caracterizat în absenţă, prin retrospectivă şi remorare şi simbolizează destinul muritor al oamenilor. Numele său *„cel adevărat şi tainic"*, de botez, este tot Gheorghiţă, dar primise numele Nechifor (în gr. *Nike-phoros*, purtător de victorie), în al patrulea an al vieţii când se îmbolnăvise, potrivit unei superstiţii: *„ca să nu-l mai cunoască bolile şi moartea"*. Vorba lui Lipan *„Nimene nu poate sări peste umbra lui"* anticipează destinul acestuia, *„pune la adăpost de tragedie"*, aşa cum observă Nicolae Manolescu, şi îi determină pe oameni să nu ia existenţa în tragic.

Povestea despre facerea lumii pe care Lipan o spunea pe la cumetrii şi nunţi şi pe care Vitoria şi-o aminteşte la începutul romanului ilustrează rolul important al lui Nechifor în comunitate: acela de lider, de iniţiator.

Romanul ***Baltagul*** de Mihail Sadoveanu aparţine realismului mitic, prin faptul că se pot recunoaşte aici cel puţin trei mituri fundamentale: mitul mioritic, la care autorul face trimitere directă prin motto – cele două versuri din balada populară ***Miorița***; mitul egiptean al lui Isis şi al lui Osiris, în opinia lui Alexandru Paleologu: *„Povestea Vitoriei Lipan în căutarea rămăşiţelor lui Nechifor, risipite într-o văgăună, este*

povestea lui Isis în căutarea trupului dezmembrat al lui Osiris"[23], dar şi mitul lui Ulise, potrivit interpretării lui Nicolae Manolescu.

A doua concluzie

Prin urmare, în ceea ce priveşte creaţia romanelor putem afirma că perioada interbelică este cea mai fertilă din istoria literaturii române, iar scriitorii oscilează între căutarea unor formule proprii, inovatoare şi valorificarea modelelor consacrate în literaturile cu tradiţie.

...m calea către sine a lui

POVESTIREA.
MIHAIL SADOVEANU

I. Delimitări terminologice

Specia literară - Povestirea

Specie epică, situându-se ca dimensiuni şi amploare a subiectului între schiță şi roman. Este o **narațiune subiectivizată** (relatare din unghiul povestitorului, implicat ca martor sau doar ca mesager al întâmplării), care se limitează la **relatarea unui singur fapt epic**; interesul nu se centrează în jurul personajului, ci al **situației**, de unde caracterul etic, exemplar al povestirii. Pentru autenticitatea povestirii pledează doar perspectiva narativă.

Se acordă importanță **naratorului** şi **actului narării, întâmplărilor şi situațiilor**, mai puțin personajelor.

Povestirea se situează într-un plan al trecutului, principala sa caracteristică fiind **evocarea**.

Relația narator-receptor este mai strânsă decât în cazul nuvelei şi presupune:
- **Oralitate** – aparența de dialog între narator-receptor; folosirea persoanei I.
- **Ceremonial** – dialogul presupune un sistem de convenții (apariția povestitorului, pretextul care declanşează povestirea, formulele de adresare etc.).
- **Atmosferă** – naratorul „regizează" o anumită tensiune, un suspans, pe tot parcursul povestirii, pentru a capta atenția şi interesul receptorului.

Povestirea în ramă reprezintă o formă de încadrare a uneia sau a mai multor narațiuni de sine stătătoare într-o altă narațiune. Prin procedeul inserției, se include o povestire în interiorul alteia; se utilizează formule specifice.

Povestirea în povestire – un personaj al narațiunii principale întrerupe firul acțiunii printr-o istorisire proprie, preluând, în raport cu aceasta, rolul de narator.

II. Competența de evaluat

Analiza principalelor componente de structură, de compoziție şi de limbaj specifice textului narativ (povestirea).

Cerința:

Scrie un eseu în care să prezinți particularități ale unei povestiri scrise de autor canonic (Mihail Sadoveanu).

Alegerea unei opere literare adecvate cerinței: ***Hanu Ancuței*** de Mihail Sadoveanu.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ŞI CONȚINUTUL ESEULUI
Contextul operei şi al receptării	Publicat în 1928, volumul ***Hanu Ancuței*** repre-zintă pentru creația lui Mihail Sadoveanu *„capodopera de la răscruce"*[1], pentru că face trecerea spre etapa marilor cărți sadoveniene, dar este şi o sinteză a elementelor întâlnite în povestirile anterioare: *„lumea țărănească, natura, idilicul, legenda, oralitatea"*.
	IPOTEZĂ
Specie	Povestirea ***Fântâna dintre plopi*** face parte din volumul ***Hanu Ancuței*** de Mihail Sadoveanu. Realizat prin tehnica **povestirii în ramă**, volumul *„e un fel de **Decameron** în care câțiva obişnuiți ai unui han spun anecdote"*[2]. Dar ciclul nu este doar o suită de nouă povestiri narate de nouă povestitori, ci un ansamblu armonios pe tema povestirii înseşi, în care unificator este ritualul zicerii: *„**Hanu Ancuței** e cartea povestirilor, a istorisirilor de demult, a inițierii în arta desăvârşită a narațiunii! Căci ciclul acesta are valoarea unei arte poetice pentru înțelegerea structurii povestirii, pentru decantarea treptelor şi etapelor compoziționale ale genului"*[3].
Povestirea în ramă	
	ARGUMENTE
Inserție	Opera ***Hanu Ancuței*** are forma **povestirii în ramă** deoarece nouă narațiuni de sine stătătoare sunt în-cadrate într-o altă narațiune, prin procedeul **inserției**, care utilizează formule specifice.
	DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR
Instanțele comunicării narative: autor, narator(i), personaj(e), ascultător(i)	Tehnica povestirii în ramă presupune duplicarea instanței narative. Există **un povestitor al narațiunii-cadru** care asistă ca martor la seara de la han, devenind ascul-tător al fiecărei narațiuni rostite de ceilalți naratori. Nu are nume, dar este acceptat de ceilalți, ceea ce dovedeşte prețuirea lor, faptul că este recunoscut ca unul dintre ei. Prezența sa este redată prin

[1] N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Ed. Eminescu, 1976.

[2] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, 1984.

[3] Ion Vlad, ***Povestirea. Destinul unei structuri epice***, Ed. Minerva, 1972.

utilizarea persoanei I în narațiune și conferă iluzia autenticității. Această voce narativă este cea delegată de **autor** spre a-l reprezenta, fapt care îl face pe criticul N. Manolescu să afirme: *„Vocea anonimă care înfățișează obiceiurile de la Han, la începutul cărții, este a autorului"*[4].

Ceilalți naratori, personaje în narațiunea-cadru și, pe rând, **ascultători**, au în povestirile relatate de ei roluri diverse: narator-martor, personaj-narator, de unde varietatea diegezei și caracterul polifonic. Ei aparțin unor categorii sociale diferite: comisul Ioniță (***Iapa lui Vodă***), călugărul Gherman (***Haralambie***), moș Leonte Zodierul (***Balaurul***), căpitanul de mazili Neculai Isac (***Fântâna dintre plopi***), Ienache Coropcarul (***Cealaltă Ancuță***), ciobanul (***Județ al sărmanilor***), negustorul Dămian Cristișor (***Negustor lipscan***), orbul/ rapsod și calic orb (***Orb sărac***), mătușa Salomia și Zaharia fântânarul (***Istorisirea Zahariei fântânarul***).

Actul narării

Povestirile se situează într-un plan al trecutului, principala lor caracteristică fiind **evocarea** unei lumi apuse, a *„celeilalte Ancuțe"*. Cei nouă povestitori trans-figurează prin cuvânt măiestrit experiențe personale, mărturii ale unui vechi mod de viață, iar al zecelea, anonim, ridică aceste experiențe la rang de cultură și le dă valoarea perenității.

Narațiunea-cadru

Narațiunea-cadru este răsfirată de-a lungul întregului text și include cele nouă povestiri. Incipitul ei fixează **coordonatele spațio-temporale**, cadrul întâlnirii povestitorilor, *„într-o toamnă aurie"*, la Hanu Ancuței. Interesul ascultătorilor este susținut între povestiri de promisiunea comisului Ioniță de a spune *„o poveste cum n-am mai auzit"*, promisiune neonorată până în final, ceea ce sugerează faptul că povestea poveștilor este aceea niciodată rostită și că se acordă tăcerii valoarea absolută a misterului inaccesibil. Finalul narațiunii-cadru și al volumului sugerează ideea de crepuscul al unei civilizații, pe care o salvează însă forța creatoare a povestirii.

Coordonate temporale și spațiale

Timpul povestirii-cadru

Timpul povestirii este magic, pentru că recon-stituie prin forța cuvântului o lume și stă sub semnul vârstei de aur. Cele trei niveluri ale timpului narativ sunt: **timpul povestirii**/ al naratorului anonim (autorul), care evocă nostalgic toamna aurie *„într-o depărtată vreme"* a tinereții sale, **timpul povestit**/ al toamnei aurii când se spun toate povestirile și timpul **evocat**, al *celeilalte Ancuțe*. În povestirea-cadru, se observă impresia de atemporalitate: *„într-o depărtată vreme, demult"*. Dar misterul

[4] N. Manolescu, op. cit.

timpului mitic și fantastic, al ploilor năprasnice și al *„balaurului negru în nouri"*, când se porneau poveștile la Hanu Ancuței, este dezlegat de indici ai timpului istoric, războiul ruso-turc: *„Împăratul-alb și-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne"*. Este utilizată tehnica homerică a ascunderii unor date spațio-temporale relativ precise îndărătul unor imagini ce par să țină de fabulos.

Spațiul povestirii-cadru

Spațiul povestirii are valoare mitică, imagine a paradisului pierdut: *„Taberele de cară nu se mai istoveau. Lăutarii cântau fără oprire. [...] Ș-atâtea oale au fărâmat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care se duceau la târg la Roman. Și, la focuri, oameni încercați și meșteri frigeau hartane de berbeci și de viței [...]"*. Belșugul roadelor face posibilă întâlnirea călătorilor într-un spațiu unic, iar starea de beati-tudine favorizează plăcerea narării. Ospățul este un ceremonial al împărtășaniei, al comuniunii, care mijlocește ritualul povestirii. Așezat la răscruce de drumuri (destine), **hanul** este un loc de popas și de petrecere, ocotitor ca o cetate și cunoscut călătorilor din vremurile vechi, ale celeilalte Ancuțe. Valoarea simbolică a hanului este aceea a unui centru al lumii, loc de întâlnire a diferitelor destine și povești ale unor oameni din diverse straturi sociale: *„Trebuie să știți dumneavoastră că hanul acela al Ancuței nu era han, – era cetate. Avea niște ziduri groase de ici până colo, și niște porți ferecate cum n-am mai văzut în zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploși oameni, vite și căruțe și habar n-aveai dinspre partea hoților"*. Zidurile hanului-cetate au valoarea simbolică a gra-nițelor între lumea realului și lumea povestirii, iar hanul este un topos al povestirii. El constituie cadrul unora dintre întâmplările relatate și are chiar rolul unui personaj ce rezonează la trăirile povestitorilor: *„Îl simțise și hanul – căci se înfioră prelung"*.

Povestirea aleasă

Fântâna dintre plopi este a patra povestire și are ca **temă** iubirea tragică, iar ca **personaj-narator** pe căpitanul de mazili Neculai Isac. Narațiunea la persoana I, subiectivă (cu focalizare internă) implică două planuri: reprezentarea evenimentelor trăite în tinerețe (timpul narat) și autoanaliza faptelor din perspectiva maturității (timpul narațiunii).

Temă/ narator

Planuri temporale

Timp și spațiu

Naratorul evocă (mărturisește/ se confesează ascultătorilor) o întâmplare trăită de el în tinerețe, în urmă cu peste douăzeci și cinci de ani, *„pe aceste meleaguri"*.

În povestire se relatează **un singur fapt epic**, o tristă poveste de iubire care a avut rol de inițiere pentru tânărul de odinioară. **Atmosfera** povestirii ține de modul în care naratorul

Atmosferă

„regizează" o anumită tensiune, suspansul, pe tot parcursul povestirii, pentru a capta atenția și interesul ascultătorilor/cititorului. Acțiunea se derulează alert, fiind identificabile toate **momentele subiectului**.

Momentele subiectului

Într-o toamnă, Neculai Isac duce vinuri în ținu-tul Sucevei și face popas la Hanu Ancuței. Plimbându-se călare pe malul râului Moldova, întâlnește un grup de țigani care se scaldă. E întâmpinat de Hasanache, un bătrân cerșetor, care o alungă fără succes din calea boierului pe Marga, o țigăncușă de optsprezece ani.

Expoziţiunea

Intriga

Frumusețea fetei îl tulbură și le dă celor doi câte un ban de argint.

Desfășurarea acțiunii

Fata îl caută la han a doua zi pentru a-i arăta ciubotelele cumpărate cu banul primit. Apoi tinerii petrec o noapte la fântâna dintre plopi și își promit o nouă întâlnire de dragoste la întoarcerea lui de la Pașcani, unde trebuia să-și vândă marfa. A doua întâlnire la fântână are un final tragic. Îndrăgostită, fata îi mărturisește că Hasanache o trimisese la han ca să-l seducă, iar planul era ca țiganii să-l omoare și să-i ia banii de pe marfă.

Punctul culminant

Deși este conștientă că o vor omorî pentru că i-a trădat, fata îl avertizează asupra pericolului. Tânărul fuge călare, scapă cu viață, dar o prăjină aruncată de urmăritori îi scoate un ochi.

Deznodământul

Însoțit cu făclii de cărăușii de la han care auziseră strigătele sale, revine la fântâna dintre plopi, unde sângele proaspăt de pe colacul de piatră este semnul că fata fusese ucisă cu cruzime și aruncată în fântână.

Autenticitatea narațiunii este susținută prin relatarea la persoana I și prin intervenția Ancuței, unul dintre ascultători, care adevereşte întâmplarea ştiută de la mama ei.

Personajele

Personajul-narator relatează întâmplarea din perspectiva tânărului neștiutor, dar reprezentarea faptelor este însoțită de analiza și condamnarea lor, din perspectiva maturului, din cauza consecințelor tragice. Acesta folosește cuvinte dure pentru **auto-caracterizare**: *„Eram un om buiac și ticălos. [...] Om nevrednic nu pot să spun c-am fost. Aveam oi și imașuri și negutam toamna vinuri; dar îmi erau dragi ochii negri, și pentru ei călcam multe hotare"*.

Tânărul Neculai Isac are defectele specifice vârstei: neștiința (lipsa experienței de viață) și nesocotința (incapacitatea de a prevedea urmările faptelor săvârșite). Prima întâlnire cu țiganii și cu fata care umblă prin apă în fusta ei roșie este relatată din perspectiva tânărului, care nu vede capcana în această „întâmplare". Marga nu este, așa cum

afirmă cerșetorul, *„o fată proastă, care n-a ieșit încă în lume"*, ci se supune grupului, acceptând rolul de momeală pentru tânărul călător. Comportamentul ei ulterior este imprevizibil pentru îndrăgostitul naiv și pentru ascultători, care adoptă perspectiva unică a naratorului subiectiv. Tânărul crede că trăiește etapele unei idile superficiale, dar se vede prins în capcana întinsă de țigani. Plătește nechibzuința sa cu lumina unui ochi. Scapă cu viață tot datorită tinereții: calitățile fizice și seninătatea inconștientă. Dacă ar fi înțeles valoarea avertismentului fetei (sacrificiul fetei, profunzimea sentimentelor, pericolul în care ea se afla) și ar fi încercat s-o protejeze, și-ar fi diminuat șansele de salvare. Licărul de conștiință se aprinde prea târziu, iar manifestările lui sunt regretul și autocondamnarea.

Tânărul este **caracterizat în mod indirect**, prin fapte, limbaj, comportament, gesturi.

Portretul fizic al maturului este realizat de la intrarea personajului în scenă (venirea la han), vestimentația reflectând statutul social, indicat și în formula de adresare folosită de comisul Ioniță: *„Nu ești domnia ta prietenul meu Neculai Isac, căpitan de mazili?"*. Numele de *mazili* îl purtau boiernașii care fuseseră în slujbă la domnie, dar căzuseră în dizgrație; erau organizați într-un corp militar de rezervă, purtând grade militare, dar fără a îndeplini slujbe active. Aerul demn și tragic al căpitanului de mazili se datorează rangului nobiliar și tristeții. Venirea lui produce un efect deosebit asupra celor de la han: *„Era un om ajuns la cărunțeală, dar se ținea drept și sprinten pe cal"*.

El povestește din dorința de a revedea trecutul pentru a-l înțelege, căci pierderea ochiului îi dă puterea vizionară, ca unui alt rapsod clarvăzător al trecutului, Homer. Deși fântâna dintre cei patru plopi nu mai există, *„s-a dărâmat ca toate ale lumii"*, el o poate vedea. Pentru el, timpul interior s-a oprit într-un prezent etern, când a înțeles că inconștiența sa înseamnă vinovăție.

Frumoasa **Marga** este eroina tragică a acestei povești de iubire. Condiția ei umilă, țigăncușă care se lasă folosită de grupul nomad pentru a-i jefui pe călătorii dornici de aventuri trupești, este umanizată și metamorfozată de puterea dragostei adevărate. Aflată în situația-limită de a se supune legii nescrise a cetei primitive sau de a-l salva pe bărbatul iubit, ea alege jertfa de sine. Personaj romantic, acționează în situații excepționale. Inițial umilă și demnă de dispreț, se dovedește capabilă de gestul nobil al sacrificiului din iubire. Fapta ei o umanizează și o plasează într-un plan moral superior față de tânărul

nesăbuit, de unde şi caracterul etic, exemplar al povestirii. Personajul este **caracterizat indirect**, prin fapte, gesturi şi statut social, şi **direct**, de către personajul-narator care-i realizează portretul fizic: *„Sta aproape de mine, numai în cămaşă şi-n fustă roşă. Obrazul îi era copilăresc; dar nasul arcuit, cu nări largi, şi ochii iuţi mă tulburară deodată"*. Legătura simbolică dintre fiinţa ei şi elementul acvatic este prezentă la fiecare întâlnire cu personajul-narator. Fata răsare din apă şi va sfârşi în acelaşi element.

Semnificaţii

Semnificaţia fântânii cu patru plopi este de centru al lumii, loc sacru care însă nu-i mai protejează pe îndrăgostiţi, fiind pângărit de vina fiecăruia şi sortit pieirii. Apa fântânii se amestecă cu sângele, iar în plan simbolic, iubirea cu moartea.

Limbajul prozei narative

Naraţiunea se îmbină cu **dialogul** şi scurte **pasaje descriptive**. Relatarea personajului-narator se încheie cu deznodământul povestirii, dar naraţiunea are un epilog care constă în dialogul ascultătorilor şi în comentariile naratorului anonim, care înregistrează efectul actului narării asupra povestitorului: întoarcerea spre sine şi în trecut.

Moduri de expunere

Modalităţile narării, oralitatea

Modalităţile narării prezente în text sunt: relatarea, reprezentarea, povestirea, iar dominanta stilistică este **oralitatea**. Relaţia dintre narator şi receptor (ascultători) este strânsă; se utilizează persoana I şi a II-a în dialogul acestora. **Ceremonialul povestirii** constă în faptul că dialogul presupune un sistem de convenţii (apariţia povestitorului, pretextul care declanşează povestirea, formulele de adresare etc.). Naratorul se adresează interlocutorilor într-un mod ceremonios, adecvat rangului său nobil: *„domnilor şi fraţilor, ascultaţi ce mi s-a întâmplat..."*, iar ascultătorii intervin în final cu comentarii, întrebări, reflecţii.

Mărci ale prezenţei naratorului

Registre stilistice

Farmecul zicerii este dat de prezenţa elementelor de **limbaj** popular (*„singur ca un cuc"*), arhaic (*„catastih"*, *„mazili"*), regional (*„buiac"*, *„hojma"*, *„imaş"*, *„roşă"*). Limbajul personajelor (ţiganii) contrastează cu al naratorului-personaj (boierul), indicând diferenţa socială şi culturală. Expresivitatea limbajului este dată de frumuseţea metaforei: *„Catastihul acelor vremuri a început să mi se încurce"*, epitetul de caracterizare: *„nări largi, şi ochii iuţi"*, *„răcni răguşit"*, comparaţia sugestivă: *„Am simţit în mine ceva fierbinte; parc-aş fi înghiţit o băutură tare."*

CONCLUZIE

Fântâna dintre plopi este **povestire** deoarece este o **naraţiune subiectivizată** (relatare din unghiul povestitorului,

implicat ca protagonist al întâmplării), care se limitează la **evocarea unui singur fapt epic**, o întâmplare de dragoste din tinereţe, de fapt o iniţiere ratată. Accentul este pus pe **întâmplări şi situaţii**, de unde caracterul etic, exemplar al povestirii. Relaţia narator-receptor presupune: oralitate, ceremonial, atmosferă.

Hanu Ancuţei este o **povestire în ramă** pentru că naratorul şi interlocutorii sunt prezenţi în acelaşi spaţiu – hanul, în acelaşi timp – *„într-o toamnă aurie"*, cadru care prilejuieşte nararea tuturor povestirilor din ciclu.

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ
(ÎNAINTE DE 1980)

I. Delimitări contextuale

Romanul în perioada postbelică

Romanul după al Doilea Război Mondial este marcat de contextul social-politic. Primii ani, ai „obsedantului deceniu" proletcultist, înregistrează producții ilizibile astăzi, compromise, respectând temele și convențiile epice ale momentului, pe linia dogmatică realist-socialistă, sub presiunea unei cenzuri totalitare.

Romanul ***Morometii*** de Marin Preda (1955), prima izbândă a genului în deceniul al VI-lea, care anunță și un al doilea volum, deschide seria operelor valoroase ale unei întregi generații de romancieri, afirmate în perioada 1960–1980: Nicolae Breban, Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, D.R. Popescu, George Bălăiță, Constantin Țoiu ș.a. Criticul Eugen Simion realizează, în lucrarea ***Scriitori români de azi***, volumul ***I***, o tipologie a romanului acestor două decenii, care ilustrează fenomenul de continuitate cu modernismul și cu formele romanului interbelic: *realismul psihologic, proza de analiză, eseul romanesc, romanul pitoresc și baroc, realismul artistic – romanul mitic, proza fantastică, comedia limbajului.*

Grupări literare influente în epocă destramă, prin abordarea parodică, convențiile modernismului, continuând astfel procesul de europenizare a literaturii române: Școala de la Târgoviște (Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu) și „optzeciștii" (Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Ștefan Agopian, Ion Bogdan Lefter).

Proza după 1980 stă sub semnul postmodernismului, curent literar care a cunoscut o puternică autohtonizare prin reprezentanții Generației '80. După anul 2000, alături de Mircea Cărtărescu, cel mai important scriitor al ultimelor două decenii, își fac loc tineri prozatori (Filip Florian, Ion Manolescu, Răzvan Rădulescu), care aduc un suflu epic nou.

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (romanul).
- Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea.
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerința:

Realizează un eseu în care să prezinți trăsături ale romanului după al Doilea Război Mondial, prin referire la o operă literară studiată.

(1) Aplicație realizată pe baza romanului *Morometii* de Marin Preda.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	Pregătit de proza scurtă din volumul de debut ***Întâlnirea din pământuri*** (1948) – nuvelele ***Dimineață de iarnă***, ***O adunare liniștită***, ***În ceată*** sau schița ***Salcâmul*** – care prefigurează motive, întâmplări și personaje, primul roman scris de Marin Preda, ***Morometii***, este alcătuit din două volume, publicate la doisprezece ani distanță: în 1955, volumul I, iar în 1967, volumul al II-lea. **IPOTEZA** Deși modalitatea artistică și problematica celor două volume diferă, romanul este unitar, deoarece reconstituie imaginea satului românesc într-o perioadă de criză, în preajma celui de-al Doilea Război Mondial (deceniile IV–VI). Sunt înregistrate transformările vieții rurale, ale mentalităților și ale instituțiilor, de-a lungul unui sfert de secol, și se impune o tipologie nouă în proza românească.
Teme	**ARGUMENTARE** Romanul prezintă destrămarea – simbolică pentru gospodăria țărănească tradițională – a unei familii de țărani dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliștea-Gumești. **Titlul *Morometii*** așază **tema** familiei în centrul romanului, însă evoluția și criza familiei sunt simbolice pentru transformările din satul românesc al vremii. Astfel că romanul unei familii este și *„un roman al deruralizării satului"*[1], o frescă a vieții rurale dinaintea și de după cel de-al Doilea Război Mondial. O altă temă este criza comunicării, absența unei comunicări reale între Ilie Moromete și familia sa. Tema timpului viclean, nerăbdător (*„timpul nu mai avea răbdare"*), relația dintre individ și istorie nuanțează tema socială. Criticul Eugen Simion consideră drept temă centrală *„libertatea morală în luptă cu fatalitățile istoriei"*.
Perspectiva narativă; roman doric	**Perspectiva naratorului obiectiv** se completează prin aceea a **reflectorilor** (Ilie Moromete, în volumul I, și Niculae, în volumul al II-lea), ca și prin aceea a **informatorilor** (personaje – martori ai evenimentelor, pe care le relatează ulterior altora, de exemplu, al lui Parizianu despre vizita lui Moromete la băieți, la București). Efectul este limitarea omniscienței.

[1] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, ***Doricul***, Ed. Minerva, București, 1980.

Primul volum

Compoziția **primului volum** utilizează tehnica decupajului și accelerarea gradată a timpului narațiunii.

Construcția discursului narativ

Volumul este structurat în trei părți, cu o acțiune concentrată, care se desfășoară pe parcursul verii, cu trei ani înaintea izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial. Prima parte, de sâmbătă seara până duminică noaptea, conține scene care ilustrează monografic viața rurală: cina, tăierea salcâmului, întâlnirea duminicală din poiana lui Iocan, hora ș.a. Partea a doua se derulează pe parcursul a două săptămâni, începând cu plecarea lui Achim cu oile, la București. Partea a treia, de la seceriș până la sfârșitul verii, se încheie cu fuga feciorilor.

Relații temporale și spațiale

Cele trei părți conferă echilibrul compoziției. Fiecare parte începe cu o prezentare de ansamblu: masa, prispa și secerișul. **Simetria** compozițională este dată de cele două referiri la tema timpului, în primul și în ultimul paragraf al volumului. La început, aparent îngăduitor, *„timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea fără conflicte mari"*, pentru ca enunțul din finalul volumului, *„timpul nu mai avea răbdare"*, să modifice imaginea timpului, care devine necruțător și intolerant.

Conflicte

Un triplu **conflict** va destrăma familia lui Moromete.

Este mai întâi dezacordul dintre tată și cei trei fii ai săi din prima căsătorie: Paraschiv, Nilă și Achim, izvorât dintr-o modalitate diferită de a înțelege lumea și de a-i prețui valorile (pământul – banii).

Cel de-al doilea conflict izbucnește între Moromete și Catrina, soția lui. Moromete vânduse în timpul secetei un pogon din lotul soției, promițându-i, în schimb, trecerea casei pe numele ei, dar amână îndeplinirea promisiunii. Nemulțumită, ea își găsește inițial refugiul în biserică, dar în al doilea volum, Catrina îl părăsește pe Ilie, după ce află de propunerea făcută fiilor lui, la București.

Al treilea conflict se desfășoară între Moromete și sora lui, Guica, care și-ar fi dorit ca fratele văduv să nu se recăsătorească. În felul acesta, ea ar fi rămas în casa fratelui, să se ocupe de gospodărie și de creșterea copiilor, pentru a nu rămâne singură la bătrânețe. Faptul că Moromete se recăsătorise îi aprinsese ura împotriva lui, pe care o transmite celor trei fii mai mari.

Un alt conflict, secundar, este acela dintre Ilie Moromete și fiul cel mic, Niculae. Copilul își dorește cu ardoare să meargă la școală, în timp ce tatăl, care trebuie să plătească taxele, îl ironizează (*„altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem"*) sau susține că învățătura nu aduce nici un *„beneficiu"*. Pentru a-și realiza dorința de a studia, băiatul se desprinde treptat de familie. În volumul al doilea, acest conflict trece pe primul

plan, pentru că tatăl și fiul reprezintă două mentalități diferite: *„În **Morometii**, interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el și Moromete simbolizează conflictul dintre două concepții despre țăran. Tocmai din această cauză, Moromete și Niculae devin «reflectori»: motivațiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării sau dezadaptării spontane de o lume, ci și ca filosofie de existență."*[2]

Acțiunea

Acțiunea primului volum este structurată pe mai multe planuri narative.

Planuri narative

În prim-plan se află Morometii, o familie numeroasă, măcinată de nemulțumiri mocnite. Țăran mijlocaș, Ilie Moromete încearcă să păstreze întreg, cu prețul unui trai modest, pământul familiei sale, pentru a-l transmite apoi băieților. Fiii cei mari ai lui Ilie Moromete, Paraschiv, Nilă și Achim își doresc independența economică. Ei se simt nedreptățiți pentru că, după moartea mamei lor, Ilie Moromete s-a însurat cu altă femeie, Catrina, și că are încă trei copii: Tita, Ilinca și Niculae. Îndemnați de sora lui Ilie, Maria Moromete, poreclită Guica, cei trei băieți pun la cale un plan distructiv. Ei intenționează să plece la București, fără știrea familiei, pentru a-și face un rost. În acest scop, ei vor să ia oile cumpărate printr-un împrumut la bancă și al căror lapte constituie principala hrană a familiei și caii, indispensabili pentru munca la câmp. Prin vânzarea oilor și a cailor, ar obține un capital pentru a începe viața la oraș. Datoria la bancă nefiind achitată, planul celor trei băieți urmează să dea o grea lovitură familiei. Achim îi propune tatălui să-l lase să plece cu oile la București, să le pască în marginea orașului și să vândă laptele și brânza la un preț mai bun în capitală. Moromete se lasă convins de utilitatea acestui plan, amână achitarea datoriei la bancă și vinde o parte din lotul familiei pentru a-și putea plăti impozitul pe pământ (*„foncierea"*). Însă Achim vinde oile la București și așteaptă venirea fraților. După amânările generate de refuzul lui Nilă de a-și lăsa tatăl singur în preajma secerișului, cei doi fug cu caii și cu o parte din zestrea surorilor. Moromete este nevoit să vândă din nou o parte din pământ pentru a-și reface gospodăria, pentru a plăti *foncierea*, rata la bancă și taxele de școlarizare ale lui Niculae, fiul cel mic.

Planurile secundare completează acțiunea romanului, conferindu-i caracterul de frescă socială: boala lui Boțoghină, revolta țăranului sărac Țugurlan, familia chiaburului Tudor Bălosu, dragostea dintre Polina și Birică, discuțiile din poiana lui Iocan, rolul instituțiilor și al autorităților în satul interbelic.

[2] Nicolae Manolescu, op. cit.

De exemplu, cuplul Polina – Birică reflectă tema iubirii şi a căsătoriei care nu ține cont de constrângerile sociale. Căsătoria dintre fiica unui chiabur şi un țăran sărac se construieşte polemic la adresa cuplului Ion – Ana, din romanul lui Liviu Rebreanu, după mărturisirea lui Marin Preda într-un interviu realizat de Florin Mugur: *„...Polina, fata lui Tudor Bălosu, care se mărită cu un băiat sărac şi care are caracter voluntar, care îi impune bărbatului să se lupte cu părinții ei ca să obțină drepturile ce i se cuvin..."*

Secvențe narative

Există în primul volum al romanului ***Morometii*** câteva **secvențe narative** de mare profunzime.

Scena cinei

Scena cinei este considerată de Ovid Crohmălniceanu *„prima schiță a psihologiei Morometilor"*. Descrierea cinei se realizează lent, prin acumularea detaliilor. Ceremonialul cinei pare a surprinde un moment din existența familiei tradiționale, condusă de un tată autoritar, dar „semnele" din text dezvăluie adevăratele relații dintre membrii familiei. Ilie Moromete pare a domina o familie formată din copii proveniți din două căsătorii, învrăjbiți din cauza averii. Aşezarea în jurul mesei sugerează evoluția ulterioară a conflictului, iminenta destrămare a familiei: *„Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă şi Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca şi când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă şi să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, [...] stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculae, pe Ilinca, şi pe Tita, copii făcuți cu Moromete. [...]*

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr lângă umăr, înghesuiți, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deşi numărul copiilor crescuse".

Tăierea salcâmului

O altă secvență epică cu valoare simbolică este aceea a **tăierii salcâmului**.

Ilie Moromete taie salcâmul pentru a achita o parte din datoriile familiei, fără a vinde pământ sau oi: *„Se pare că nimeni nu înțelegea că hotărându-se în sfârşit plecarea lui Achim la Bucureşti însemna că trebuie să li se facă celor trei pe plac până la capăt, să nu se mai atingă nimeni de oi şi cum altceva n-aveau ce vinde, salcâmul trebuia tăiat. Mai ciudat era că nici cei trei în cauză nu înțelegeau; încât răspunsul lui Moromete că a tăiat salcâmul ca «să se mire proştii» nu era o batjocură întâmplătoare la adresa fiilor."*

Tăierea salcâmului, duminică în zori, în timp ce în cimitir femeile îşi plâng morții, prefigurează destrămarea familiei, prăbuşirea satului tradițional, risipirea iluziilor lui Moromete: *„Grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnici."* Odată distrus

arborele sacru, *axis mundi*, lumea Morometilor îşi pierde sacralitatea, haosul se instalează treptat.

Aspecte monografice

Scenele în care sunt prezentate aspecte din viața colectivității se constituie într-o adevărată **monografie** a satului tradițional: hora, căluşul, întâlnirile duminicale din poiana lui Iocan, serbarea şcolară, secerişul, treierişul.

Unul dintre cele mai ilustrative episoade pentru viața rurală este **secerişul**. Este înfățişată într-o manieră originală (prin înregistrarea şi acumularea de detalii ale existenței familiale țărăneşti) o realitate arhetipală; mişcările, gesturile, pregătirea şi plecarea la câmp se integrează unui ritual străvechi. Secerişul e trăit în acelaşi fel de întregul sat, într-un ceremonial mitic specific colectivității tradiționale.

Al doilea volum

În **volumul al doilea,** structurat în cinci părți, se prezintă viața rurală într-o perioadă de un sfert de veac, de la începutul anului 1938, până spre sfârşitul anului 1962. Prin tehnica rezumativă, evenimentele sunt selecționate, unele fapte şi perioade de timp sunt eliminate (elipsa), timpul narațiunii cunoaşte reveniri (alternanța). **Acțiunea** romanului se concentrează asupra a două momente istorice semnificative: reforma agrară din 1945, cu prefacerile pe care ea le aduce şi transformarea „socialistă" a agriculturii după 1949, percepută ca un fenomen abuziv. O istorie nouă, tulbure şi violentă, transformă radical structurile de viață şi de gândire ale țăranilor. Satul tradițional intră într-un ireversibil proces de disoluție.

Construcția discursului narativ

Conflicte

Conflictul dintre tată şi fiii cei mari trece în planul al doilea. Conflictul principal opune mentalitatea tradițională şi mentalitatea impusă, colectivistă. Personaje-reflector pentru cele două mentalități sunt Ilie Moromete (*„cel din urmă țăran"*) şi fiul său, Niculae. Vechea imagine a lui Ilie Moromete este distrusă, fiind înlocuită de o alta, lipsită de glorie. Autoritatea lui în sat se diminuează, iar unitatea distrusă a familiei nu se reface.

Construcția subiectului

Volumul debutează cu o întrebare retorică: *„În bine sau în rău se schimbase Moromete?."* Ceilalți țărani îşi schimbă atitudinea față de Ilie Moromete. Foştii prieteni au murit sau l-au părăsit, iar cei noi (Matei Dimir, Nae Cismaru, Giugudel, Costache al Joachii) îi par mediocri. Vechile dușmănii se sting. Tudor Bălosu devine *„chiar binevoitor față de vecinul său"*. Guica murise, fără ca relațiile cu fratele său să schimbe, iar acesta nu se duce nici la înmormântarea ei.

Moromete se apucă de negoț, treburile îi merg bine, câştigă bani frumoşi, dar îl retrage pe Niculae de la şcoală pe motiv că *„nu-i aduce niciun beneficiu"*. Toată energia tatălui se concentrează în încercarea de a-i aduce acasă pe băieții fugari. De aceea cumpără la loc pământurile vândute odinioară şi pleacă

la București pentru a-i convinge să revină în sat. Paraschiv care lucra acum ca sudor la tramvaie, Nilă, ca portar la un bloc și Achim care avea un mic magazin de *„Consum alimentar"*, resping încercarea de reconciliere a tatălui. Mai mult decât atât, aflând de propunerea făcută fiilor, Catrina îl părăsește și se duce să locuiască *„în vale"*, la Alboaica, fata ei din prima căsătorie. Destrămarea familiei continuă cu moartea lui Nilă în război. Fetele se căsătoresc, dar soțul Titei, deși scapă din război, moare într-un accident stupid în sat.

Paralel cu procesul de disoluție a familiei Moromete, este prezentată destrămarea satului tradițional, care devine *„o groapă fără fund, din care nu mai încetau să iasă atâți necunoscuți"*.

Fiul cel mic, Niculae, *„un antimorometian ca filosofie a existenței"*, reprezintă în roman mentalitatea impusă, colectivistă. Căutându-și eul, devine adeptul *„unei noi religii a binelui și a răului"*, cum crede că este noua dogmă, socialistă. Discuțiile dintre tată și fiu au semnificația unei confruntări între două concepții de viață, între două civilizații. Niculae se îndepărtează din ce în ce mai mult de tatăl său. Se înscrie în partidul comunist, este trimis la o școală pentru activiști și se întoarce în sat cu o sarcină de la *„județeană"*, să supravegheze buna funcționare a primelor forme colective de muncă: strângerea cotelor și predarea lor către stat. Dar se iscă o agitație agresivă în timpul căreia un sătean moare înecat în apele râului de la marginea satului. Idealist, se orientează cu dificultate în țesătura de intrigi pusă la cale de oportuniștii de profesie. Așa că activistul Niculae Moromete este destituit, se retrage din viața politică, își continuă studiile și ajunge mai târziu inginer horticol. Evenimentele din Siliștea-Gumești au loc în vara anului 1951, în paralel cu secerișul și treieratul grâului și cu ședința organizației de partid sătești, în care este numit președinte al Sfatului Popular tânărul țăran sărac, Vasile al Moașei.

Pe de altă parte, Ilie Moromete își pierde prestigiul de altădată. Trăiește o iubire târzie cu Fica, sora mai mică a fostei lui soții, care a fost toată viața îndrăgostită de el. Apoi se implică în viața social-politică a satului, sprijinind candidatura lui Țugurlan în funcția de președinte al Sfatului Popular, pentru ca acesta să tempereze acțiunea de colectivizare.

Ilie Moromete este numit de criticul N. Manolescu *„cel din urmă țăran"* pentru faptul că, până în ultima clipă, nu acceptă ideea că rostul lui în lume a fost greșit și că țăranul trebuie *„să dispară"*. Este ilustrativ, în acest sens, monologul adresat unui personaj imaginar, Bâznae, în timp ce, pe ploaie, Moromete sapă un șanț în jurul șirei de paie din grădină pentru ca apa să se scurgă, iar în altă parte a satului se pun la cale schimbări

hotărâtoare pentru destinul țărănimii: *„Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el!* [...] *Că tu vii și-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem... Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?..."* [...] *„Măcar, zise Moromete mai departe, eu tot am făcut ceva, am crescut șase copii și le-am ținut pământul până în momentul de față – că n-au vrut să-l muncească, ce să le fac eu, toată viața le-am spus și i-am învățat – dar pe tine să te vedem dacă ești în stare cel puțin de-atât! O să fii în stare? Nu să-i îmbraci și să le dai de mâncare, că asta e lesne, de mâncare îi dai și unei vite în grajd, dar ce le spui!? Ce-i înveți, fiindcă unui copil chiar dacă nu-i intră în cap cât e mic, când se face mare își aduce aminte.* [...] *Or să-și șteargă picioarele pe tine, că n-ai știut să faci din ei oameni..."*

Monologul este semnificativ în ansamblul romanului. Atitudinea personajului este critică față de noua societate, care se întemeiază utopic, pe anularea unei clase sociale, țărănimea, adică pe distrugerea unei civilizații și a unui cod străvechi de comportament și înțelepciune.

Moromete se stinge încet, trăindu-și ultimii ani de viață în singurătate și tăcere. Mai avea slăbiciunea de a umbla prin sat. Ultima oară este adus acasă cu roaba. Căzut la pat, el își exprimă crezul de viață când îi spune medicului: *„Domnule... eu totdeauna am dus o viață independentă!"*

Romanul se încheie zece ani mai târziu. Niculae a devenit inginer horticol și este căsătorit cu o fată din sat, Mărioara, fiica lui Adam Fântână, care ajunge și ea asistentă medicală. La înmormântarea tatălui, Niculae află de la Ilinca, sora lui, că tatăl se stinsese încet, fără a fi suferit de vreo boală. În finalul romanului, tatăl și fiul se împacă în visul băiatului.

Personaje

Ampla **frescă** a satului românesc (din deceniile IV – VI) surprinde numeroase **personaje** reprezentative pentru diferite categorii sociale, tipuri umane sau teme înfățișate și impune o tipologie nouă.

În centrul romanului stă **familia Morometilor**, iar axul ei este **Ilie Moromete**, personaj cu un destin simbolic pentru satul tradițional.

Personaj exponențial, prototip al țăranului patriarhal, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, *„cel din urmă țăran"* reprezintă concepția tradițională față de pământ și de familie. Criza satului arhaic se reflectă în conștiința acestui personaj confruntat, tragic, cu legile implacabile ale istoriei, cu timpul nerăbdător.

Drama paternității se grefează pe contextul social-istoric, care aduce schimbarea ordinii cunoscute a lumii. Banul este

noua valoare care o înlocuieşte pe cea tradiţională, pământul, şi în acelaşi timp impune un nou mod de viaţă.

Personaj complex, are o serie de trăsături (spirit contemplativ, sociabil şi comunicativ, disimulat, inteligent şi ironic, fin observator, cu harul de a povesti, un autoiluzionat), care îl individualizează între personajele cărţii şi care îl fixează ca tip uman aparte: spiritul moromeţian.

În plan personal, confruntarea tragică a individului cu istoria se concretizează în destrămarea familiei la care tatăl asistă neputincios. Ura surorii sale Guica se stinge doar în moarte, iar a soţiei Catrina se transformă în înstrăinare definitivă. Îşi pierde feciorii pe rând, cei mari atraşi de himera oraşului, iar cel mic, de visul de a studia, cu toţii abdicând de la condiţia de ţăran.

Paraschiv, Nilă şi Achim, fiii din prima căsătorie, sunt refractari la modul de existenţă oferit de tatăl lor. Ei reprezintă categoria ţăranilor dezrădăcinaţi. În acest sens, emblematică este scena întâlnirii de la Bucureşti cu tatăl lor (în volumul al doilea), când comportamentul lor oferă o imagine grotescă a vieţii visate de la oraş.

Fiul cel mic este stăpânit în copilărie de dorinţa de a învăţa carte, iar începând din adolescenţă de ideea de a crea *„o nouă religie a binelui şi a răului"*, o nouă dogmă. În volumul al doilea, discuţiile dintre tată şi fiu reprezintă două mentalităţi diferite: mentalitatea tradiţională şi mentalitatea impusă, colectivistă.

Alte familii, din planurile secundare ale romanului, pun în evidenţă diferite aspecte ale societăţii rurale: revolta ţăranului sărac Ţugurlan, boala lui Boţoghină, caracterul voluntar al fetei de chiabur, Polina, măritată din dragoste cu Birică cel sărac, opţiunile politice diverse (Cocoşilă, Iocan, Aristide), lăcomia lui Tudor Bălosu, începutul mişcării legionare (Victor Bălosu) etc.

Limbajul prozei narative

Limbajul prozei narative se remarcă prin limpezimea, naturaleţea şi precizia stilului, oralitatea, lipsa podoabelor, îmbinarea stilului direct şi indirect, stilul indirect liber, textul şi subtextul ironic.

CONCLUZIE

Moromeţii este un roman al deruralizării satului. Criza ordinii sociale se reflectă în criza valorilor morale, în criza unei familii, în criza comunicării. *„Din romanul unui destin, **Moromeţii** devine romanul unei colectivităţi (satul) şi al unei civilizaţii sancţionate de istorie."*[3]

[3] Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, I, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

(2) Aplicaţie realizată pe baza romanului ***Cel mai iubit dintre pământeni*** de Marin Preda.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
Context	***Cel mai iubit dintre pământeni*** de Marin Preda este publicat în 1980, cu puţin timp înaintea morţii autorului şi reprezintă *„probabil cea mai viguroasă şi mai impresionantă frescă a apocalipsei comuniste şi a universului concentraţionar din anii '50"*[1].
	IPOTEZĂ
Roman total	Eugen Simion consideră că romanul ***Cel mai iubit dintre pământeni*** este un *„roman total"*[2], iar Nicolae Manolescu opinează că *„sub raportul temelor şi, într-o mai mică măsură, al formulelor, **Cel mai iubit dintre pământeni** poate fi socotit un roman complet: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic, senzaţional şi poliţist, frescă a unei lumi şi analiză a unui eşec în dragoste, cronică de familie şi spovedanie a unui învins"*.
	ARGUMENTARE
Tematică	Fiind un roman atât de complex, ***Cel mai iubit dintre pământeni*** acoperă **o vastă problematică**: *„înstrăinarea de părinţi, pierderea religiei, familia, bucuria scrisului, ura ca drog, violenţa relaţiilor sociale, sublimul şi oroarea în iubire, tragedia fără tragic, omul ca jucăria soartei etc."* Unele dintre aceste aspecte sunt *„vechi, altele necunoscute până acum de literatura lui Marin Preda, însă temele, motivele se pierd şi se regăsesc în râul unei istorii vaste"*[3].
Titlu	**Titlul** cărţii, care se regăseşte în roman într-o declaraţie de dragoste adresată lui Victor Petrini, la telefon, de Suzy Culala (*„Ce mai faci tu, cel mai iubit dintre pământeni?!"*), una dintre femeile iubite de către personajul-narator, *„este desigur ironic. Cel mai iubit dintre pământeni se dovedeşte un om pe care destinul sau hazardul îl privează de iubire"*[4], fiind, de fapt, *„cel mai lovit dintre pământeni"* (Eugen Negrici).
Tipul de roman	*„Confesiunea lui Victor Petrini cuprinde [...] întreaga lui existenţă. Istoria iubirii pentru Matilda şi Suzy este istoria vieţii lui sociale. În interiorul **romanului de dragoste** există şi **un roman politic**, un **roman intelectual**, un **roman senzaţional** (dispariţia misterioasă a Căprioarei, uciderea torţionarului, crima din teleferic),*

[1] Eugen Negrici, ***Literatura română sub comunism – Proza***, Ed. Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003.

[2] Eugen Simion, ***Prefaţă*** la ediţia a doua, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

[3] Eugen Simion, op. cit.

[4] Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***, Ed. Aula, Braşov, 2001.

*un **roman de moravuri** (lupta pentru putere în viața Uniunii Scriitorilor, moravurile universităților, viața și moravurile noii clase politice din deceniul al VII-lea etc.) și* [...] *un **roman social** în care se studiază poziția claselor și noilor relații dintre indivizi în societate etc. **Romanele** sunt posibile pentru că narațiunea (confesiunea) nu e liniară, narațiunea proliferează alte mici narațiuni ce diversifică, îmbogățesc și concurează tema dominantă a cărții. Puse capăt la capăt, narațiunile mici prefigurează o veritabilă colecție de **scene din viața de provincie** în mediul românesc."*[5]

Construcția discursului narativ

Amplul roman este **structurat în zece părți**, fiecare dintre ele având un anumit număr de capitole, care cuprind povestea vieții personajului-narator, Victor Petrini, cu accent pe anii '50 (*„obsedantul deceniu"*).

Perspectiva narativă

Întâmplările din roman sunt relatate în cea mai mare parte la persoana I, din **perspectiva personajului-narator**, Victor Petrini, profesor de filozofie, intelectual, care asemenea eroilor lui Camil Petrescu își problematizează și își analizează cu luciditate existența. Aflat pentru a doua oară la închisoare, în așteptarea judecării procesului, eroul își rememorează viața în scris *„și încearcă să-i înțeleagă erorile"*. Așa cum observă Nicolae Manolescu, *„evocarea e dublată de interpretarea faptelor trăite sau numai cunoscute de narator"*. Relatarea întâmplărilor din perspectiva unui individ aflat într-o situație-limită este o convenție romanescă utilizată frecvent în literatură și ea conferă încă de la început impresia de autenticitate în confesiune. *„Istoria nu este nici înfrumusețată, nici inutil coborâtă, cum se întâmplă adesea în cărțile proaste. Istoria este, printr-un efort de analiză, înțeleasă și înfățișată din unghiul unui destin uman"* (Eugen Simion).

În capitolele XIII–XVIII din partea a zecea, rolul naratorului este preluat de prietenul și avocatul lui Victor Petrini, Ciceo Pop, care povestește tot la persoana I, dar din perspectiva martorului, evenimentele prin care trece Petrini: *„...N-a avut puterea să retrăiască decât ceea ce l-a făcut fericit... «Ciceo, mi-a spus, povestește tu restul... Gândirea ta de avocat și de fost judecător, în acest final e mai potrivită»."* Însă nu Ciceo încheie narațiunea, ci revine Petrini pentru a da o soluție dramei în care a intrat fără voia lui. Paragraful final al romanului este ilustrativ în acest sens: *„Mi-am recitit acest lung manuscris și dincolo de ceea ce el conține, m-a uimit barbaria concretului pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă și pe care nu l-am putut ocoli fiind încredințat că altfel m-aș fi chinuit îndelung, fără să obțin, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc*

[5] Eugen Simion, op. cit.

pe foc. Și totuși, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulți dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atât timp cât aceste trepte urcate și coborâte de mine, vor mai fi urcate și coborâte de nenumărați alții, această carte va mărturisi oricând: ...dacă dragoste nu e, nimic nu e!..."

Așadar, așa cum observă Nicolae Manolescu, *„deși scris în întregime la persoana întâi, **Cel mai iubit dintre pământeni** conservă în mare formula clasică a retrospectivei ordonate, în care experiențele sunt restituite, nu retrăite într-un prezent proustian al memoriei. Povestirea lui Petrini alternează realismul sumar, publicistic, cu fantezia caricaturală, proza de aventuri cu cea de idei, într-un stil original, accesibil și inegal (uneori prea de tot elementar pentru un filozof de meserie)"*.

Subiectul

Subiectul romanului este amplu, putând fi privit din mai multe perspective.

În prim-plan se află istoria lui Victor Petrini, care își reconstituie și își analizează cu luciditate existența. Evenimentele se petrec într-un oraș din Transilvania al cărui nume nu este precizat în roman, dar în care, după opinia criticii literare, ar putea fi recunoscut Clujul, în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, mai precis, în anii '50–'60. Intelectual, profesor de filozofie, asistent universitar cu strălucite perspective profesionale, aspirând să compună *„o nouă gnoză"* și scriind un eseu despre ***Era ticăloșilor***, personajul-narator, Victor Petrini, ajunge să fie încarcerat de două ori: mai întâi dintr-un abuz, din cauza excesului de zel al susținătorilor regimului comunist (o frază absolut nevinovată, dintr-o scrisoare primită de Petrini de la un fost prieten, Iustin Comănescu, plecat în străinătate și membru al organizației legionare *Sumanele negre* este interpretată greșit de autoritățile comuniste, care cred că Petrini este implicat într-un complot politic), iar a doua oară pentru că, fiind în legitimă apărare, omoară un om, un dipsoman agresiv, soțul femeii iubite, Suzy Culala.

Matilda

În așteptarea judecării celui de-al doilea proces, eroul își rememorează viața în scris. Experiențele erotice, femeile pe care le-a iubit, redau simbolic tot atâtea ipostaze ale perioadelor social-istorice pe care protagonistul le traversează.

Tinerețea stă sub semnul erosului. După două relații de dragoste eșuate cu Nineta, apoi cu Căprioara, ultima sfârșind în mod tragic, eroul se îndrăgostește de Matilda, soția colegului său, Petrică Nicolau. Căsnicia celor doi aflată oricum într-un punct critic se încheie printr-un divorț, după care Petrini se

căsătorește imediat cu Matilda. Deși este o femeie instruită (are profesia de arhitectă), ea se dovedește în timp o fire *„voluntară și dificilă"*, o *„ființă abisală, imprevizibilă, jucăria unei forțe obscure"*[6], care îi va transforma existența într-un infern. Victor Petrini și Matilda au împreună o fiică, pe Silvia. La botezul copilului, după ce soții hotărâseră să se despartă, Petrini este arestat în mod abuziv. Ajunge la închisoare, la canal și apoi într-o mină de plumb, unde cunoaște treptele cele mai de jos ale abjecției umane. În această mină de plumb este nevoit ca, pentru a supraviețui, să ucidă un gardian. La ieșirea din închisoare este părăsit de Matilda, care se recăsătorește cu Mircea, un înalt demnitar.

Suzy Culala

Pentru a-și câștiga existența, Petrini lucrează o vreme la serviciul de deratizare publică și, în cele din urmă, se angajează la întreprinderea *Oraca*. Aici se îndrăgostește de Suzy Culala (opusul Matildei), o femeie tandră, afectuoasă, al cărei caracter nu s-a înăsprit, deși a trecut prin nenumărate încercări (fiica patronului vestitei fabrici de produse de papetărie *Culala* își văzuse ambii părinți întemnițați, fusese eliminată din facultate și muncise ca zidăriță pe un șantier). Deși îl iubește pe Victor Petrini, Suzy îi ascunde acestuia adevăratul ei statut conjugal: este căsătorită cu un inginer dipsoman, Pencea. În timpul unei excursii la munte, Pencea îl atacă pe erou, în cabina unui teleferic, iar Petrini, pentru a se apăra, îl împinge în mod involuntar pe soțul lui Suzy într-o prăpastie. Pencea moare, iar Petrini este întemnițat pentru a doua oară și, în așteptarea procesului *„scrie romanul vieții lui, cu sentimentul că o carte este un fenomen tot atât de miraculos și fatal ca și celelalte fenomene mari ale existenței: nașterea, moartea... Înfrânt în viața socială, înfrânt de mai multe ori în iubire, filozoful* [...] *află în scriitură* [...] *o bucurie recuperatoare"*[7]. Datorită comportamentului său exemplar, pedeapsa lui Petrini este redusă de la șase la doi ani de detenție. Eroul se desparte și de Suzy, lipsa de sinceritate a femeii erodând cuplul. Ea pleacă în Italia, iar Petrini, care primește un post de profesor de franceză într-o comună, hotărăște să-și dedice viața fetiței lui, Silvia.

Un episod aparte în roman îl constituie acela al îndepărtării de la catedră a unui mare poet și filozof român (este vorba de Lucian Blaga) la care asistă Petrini.

Personaje

Personajele, chiar dacă în unele cazuri nu reprezintă niște tipuri, sunt bine individualizate. Astfel, protagonistul și, în

[6] Eugen Simion, op. cit.
[7] Idem.

același timp, personajul-narator al romanului, **Victor Petrini**, care oferă o perspectivă subiectivă asupra întâmplărilor, reprezintă tipul **intelectualului lucid**. Asistent universitar, profesor de filozofie, el își analizează cu luciditate și își problematizează existența. Personajul are capacitatea de a identifica în aventura existențială aventura conștiinței, fiind, după cum îi mărturisește Matildei, *„omul care își asumă totul"*. Conform lui Nicolae Manolescu, Petrini *„are ceva din idealismul și din cavalerismul etic al eroilor lui Camil Petrescu, decât care este totuși mai complex. Om de o bună credință, onest și deloc lipsit de curaj, suportă cu stoicism loviturile. Așază pe lume o privire pătrunzătoare și uneori aspră, dar nu se cruță nici pe sine. Dorința cea mai mare care-l animă este aceea de a înțelege. Și e pătruns de credința că se poate obține fericirea prin iubire. Viața nu i-a împlinit dorințele și Petrini a eșuat acolo unde ținea cel mai mult să reușească. Dar nu pierde credința lui dintâi.* [...] *Eroul este, în felul lui, un ultim dintre drepți, mânat, cum spune, nu de iubirea aproapelui ca acela din Biblie, dar de eros, ca principiu fundamental al universului"*. *„Omul e o divinitate înlănțuită de puterea condițiilor"*, afirmase Marin Preda, iar din această perspectivă Petrini este un personaj tragic, individul confruntat cu istoria, asemenea altor personaje ale romancierului (de pildă, Ilie Moromete). Fraza finală înscrisă în ampla confesiune a naratorului-personaj (*„dacă dragoste nu e, nimic nu e"*) – o parafrază a cuvintelor Sf. Apostol Pavel din Epistola I către Corinteni, *„Dacă dragoste nu am, nimic nu sunt"*, dar fără semnificația lor biblică – este sugestivă pentru destinul personajului.

Matilda și Suzy, cele două mari iubiri ale lui Petrini reprezintă niște ipostaze feminine aparte. *„Matilda este primul caracter puternic al cărții, greu de definit ca tip de sensibilitate feminină.* [...] *Matilda este o ființă abisală, imprevizibilă, jucăria unei forțe obscure.* [...] *Femeie instruită (este arhitectă), Matilda cade periodic sub puterea unui rău incontrolabil și atunci femeia tandră și atrăgătoare devine de nerecunoscut."*[8] Există ceva în personalitatea Matildei din dualitatea Mariei Sinești, eroina din drama ***Jocul ielelor*** de Camil Petrescu, care, la un moment dat recunoaște că *„sunt în mine două ființe: una josnică, mărginită și lașă* [...] *și alta care suferă, care plânge... care sângerează pentru toate josniciile celeilalte."* Prin intermediul Matildei, Marin Preda prezintă *„o formă de feminitate labilă, de o pasionalitate când agresivă, când acaparantă"* (Eugen Simion).

„Suzy intră în categoria femeilor buimace [...], *robite de sentiment, cu un caracter greu de identificat. Suzy pare a fi o forță*

[8] Eugen Simion, op. cit.

recuperatoare" pentru Petrini. *„Feminitatea ei se bazează pe o continuă fugă de identitate. Trăieşte mereu în alt registru, inventează disponibilităţi, stări ce fascinează pe filozof. Nu e trufaşă şi n-are crize de demnitate, existenţa ei lunecă la suprafaţa evenimentelor, fără mari traume. A trecut, totuşi, prin situaţii grele (eliminată din facultate, a muncit ca zidăriţă, pe un şantier), însă sufletul ei nu s-a înăsprit, fantezia n-a obosit.* [...] *Suzy ascunde însă adevăratul ei statut conjugal (e căsătorită cu un inginer dipsoman, Pencea) şi lipsa ei de curaj, explicabilă altfel, provoacă un deznodământ grav."*[9]

Stilul narativ

Din punct de vedere **stilistic**, romanul se caracterizează prin amestecul de registre lingvistice contrastante, ceea ce creează, uneori, efecte comice.

CONCLUZIE

Prin ***Cel mai iubit dintre pământeni***, Marin Preda a realizat, aşa cum remarcă Eugen Simion, *„romanul unei mari conştiinţe. Conştiinţa, întâi, a unui mare prozator care judecă fără părtinire, fără mistificaţie* [...] *o istorie în care forţele se confruntă în chip dramatic; conştiinţa, apoi, a unui erou care crede în puterea spiritului şi în mitul fericirii prin dragoste"*.

I. Conceptul operaţional

Personajul principal dintr-un roman postbelic

II. Competenţa de evaluat

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ, pornind de la texte studiate (romanul; construcţia personajelor, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

Cerinţa:

• Scrie un eseu în care să prezinţi particularităţi de construcţie a unui personaj principal dintr-un roman postbelic studiat.

III. Sugestii de redactare

Aplicaţia este realizată prin referire la romanul ***Moromeţii*** de Marin Preda.

[9] Eugen Simion, op. cit.

Context

Teme

Personajul principal

Încadrarea în tipologie

Conflicte

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Primul roman scris de Marin Preda, ***Moromeţii***, este alcătuit din două volume, publicate la doisprezece ani distanţă: în 1955, volumul I, iar în 1967, volumul al II-lea. Deşi înfăţişează epoca dinaintea şi de după cel de-al Doilea Război Mondial, utilizând tehnici narative diferite, cele două volume alcătuiesc un ansamblu unitar, deoarece reconstituie imaginea satului românesc de-a lungul unui sfert de secol (deceniile IV-VI) şi se impune o tipologie nouă în proza românească.

Titlul *Moromeţii* aşază **tema** familiei în centrul romanului, însă evoluţia şi criza unei familii de ţărani dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliştea-Gumeşti, sunt simbolice pentru transformările din satul românesc al vremii. Astfel că romanul unei familii este şi *„un roman al deruralizării satului"*[1], o frescă a vieţii rurale a vremii. Romanul are o problematică mai complexă: criza comunicării, timpul, relaţia dintre individ şi istorie, iubirea, moartea, parvenirea ş.a.

Personajul principal din roman şi cel mai important personaj al literaturii lui Marin Preda, **Ilie Moromete**, îl are ca model pe Tudor Călăraşu, tatăl scriitorului, dupa cum mărturiseşte acesta în volumul ***Imposibila întoarcere***: *„Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat, Moromete care a existat în realitate, a fost tatăl meu."*

IPOTEZA

Personajul Ilie Moromete reprezintă un tip de ţăran aparte în literatura română: un spirit reflexiv, contemplativ, inteligent, ironic, din acest motiv fiind numit de critica literară „ţăran-filozof". Frământările sale despre soarta ţăranilor depinzând de roadele pământului, de vreme şi de Dumnezeu sunt relevante pentru firea lui reflexivă. **Personaj exponenţial,** al cărui destin exprimă moartea unei lumi, *„cel din urmă ţăran"* reprezintă concepţia tradiţională faţă de pământ şi de familie. Criza satului arhaic se reflectă în conştiinţa acestui personaj confruntat, tragic, cu legile implacabile ale istoriei, cu timpul nerăbdător.

ARGUMENTARE

Mai multe **conflicte** vor destrăma familia lui Moromete şi vor marca evoluţia personajului: mai întâi, dezacordul cu cei trei fii ai săi din prima căsătorie: Paraschiv, Nilă şi Achim,

[1] Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, ***Doricul***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

izvorât dintr-o modalitate diferită de a înțelege lumea; apoi, conflictul pentru pogonul Catrinei, soția sa, care aduce ruptura definitivă în volumul al doilea; ura pe care i-o poartă sora lui, Maria (Guica), pentru că s-a recăsătorit, spulberându-i astfel speranțele de a avea o bătrânețe asigurată, ură pe care le-o transmite fiilor celor mari.

Un alt conflict, secundar, este acela dintre Ilie Moromete și fiul cel mic, Niculae, fiind cauzat de dorința fiului de a studia. În volumul al doilea, acest conflict trece pe primul plan, pentru că tatăl și fiul reprezintă două mentalități diferite: *„În **Morometii**, interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el și Moromete simbolizează conflictul dintre două concepții despre țăran. Tocmai din această cauză, Moromete și Niculae devin «reflectori»: motivațiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării sau dezadaptării spontane de o lume, ci și ca filosofie de existență."*[2]

Personaj-reflector

Ca **personaj-reflector**, punctul său de vedere asupra evenimentelor completează observațiile naratorului omniscient.

Mijloace și Procedee de caracterizare

Personajul este **caracterizat în mod direct** de narator în debutul capitolului al X–lea din primul volum: *„Era cu zece ani mai mare decât Catrina (contingent '911, făcuse războiul) și acum avea acea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva."*

Autocaracterizarea realizată în finalul volumului al doilea scoate în evidență libertatea individului în ciuda constrângerilor istoriei: *„Domnule, [...] eu totdeauna am dus o viață independentă."*

Personajul este portretizat în mișcare, prin acumularea detaliilor. Obiectivitatea observației (prezentarea comportamentului, vorbirea, gestica și mimica) este dublată de finețea analizei interioare, de prezentarea jocului gândurilor lui Moromete.

Trăsături

Caracterizarea indirectă, ce se desprinde din gesturile, faptele, vorbele, gândurile personajului, acțiunile la care participă, dar și din relațiile cu celelalte personaje, evidențiază **trăsăturile** lui.

Ilie Moromete este un om respectat în sat. Are prieteni, pe Cocoșilă și Dumitru lui Nae, pentru care opinia lui contează, este abonat la ziar. Discuțiile despre politică, în poiana lui Iocan, nu încep decât în prezența lui, pentru că el este cel care citește ziarele și interpretează evenimentele. Moromete este sfătos, **îi place să discute**, iar acest lucru o deranjează pe Catrina, care se revoltă adesea: *„Lovi-o-ar moartea de vorbă de care nu te mai saturi, Ilie! Toată ziua stai de vorbă și bei tutun".*

[2] Nicolae Manolescu, op. cit.

Disimularea este trăsătura lui esențială. Semnificativă în acest sens este comedia pe care o joacă în fața agenților fiscali, care-i stricaseră plăcuta discuție de duminică. Intrând în curte, trece pe lângă cei doi agenți ca și cum aceștia ar fi invizibili, strigă la Catrina, despre care știe că se află la biserică și la un Paraschiv inexistent. Le spune apoi că nu are bani, le cere o țigară și numai după ce agenții sunt gata să-i ridice lucrurile din casă, Moromete se hotărăște să scoată banii: *„De ce nu vrei să înțelegi că n-am? Ia ici o mie de lei, și mai încolo așa, mai discutăm noi! Ce crezi că noi fătăm bani?"*

Ironia, puterea de a face haz de necaz reprezintă o altă trăsătură esențială a lui Ilie Moromete, iar exemple în acest sens sunt numeroase. Lui Niculae care întârzia să vină la masă îi spune la un moment dat: *„Te duseși în grădină să te odihnești că până acum stătuși!"* Lui Nilă i se adresează la fel de sarcastic, atunci când acesta îl întreabă de ce taie salcâmul: *„Ca să se mire proștii."*

Spirit contemplativ, **inteligent** și **ironic**, Moromete privește existența cu detașare, ca pe un miracol de contemplat, pentru că își dă seama că *„insul care e numai activ își consumă viața și nu înțelege nimic din ea, pentru că devine robul acțiunii"*. De pe stănoaga podiștei sau de pe prispa casei, Moromete privește lumea cu un ochi pătrunzător; în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o notă inveselitoare, o lumină care pentru ceilalți nu se aprinde. Călătorind la munte ca să vândă cereale, Moromete povestește la întoarcere niște fapte extraordinare. Însoțindu-l mai târziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae rămâne dezamăgit: întâmplările sunt banale, oamenii lipsiți de farmec, munteanca tânără care-l tulburase pe tatăl său i se pare o țărancă oarecare, prin nimic deosebită de o femeie din Siliștea-Gumești: *„Tatăl – notează naratorul – avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau"*.

Atitudinea față de pământ și aceea **față de bani** este legată de acest dar al contemplației. Spre deosebire de țăranul lui Rebreanu, dornic de a dobândi pământul care înseamnă demnitate socială și umană, Moromete trebuie doar să-l păstreze. Pământul îi dă posibilitatea de a fi independent și libertatea de a se gândi și la altceva decât la ceea ce poate să aducă ziua de mâine. Pământul este făcut să dea produse, iar produsele să hrănească pe membrii familiei și să acopere cheltuielile casei.

Lui Moromete nu-i place negustoria, iar în bani vede adversarii iluziei că poate păstra modul tradițional de viață, fundamentat pe munca pământului familiei: *„Una din iluziile acestui erou este că lumea ar putea trăi fără bani, iar poziția asta e a*

țăranului patriarhal."[3] De aici și conflictul cu fiii cei mari, care au o dorință nemăsurată de câștig și care cred că tatăl nu face nimic toată ziua, își pierde timpul stând de vorbă cu prietenii lui, Cocoșilă și Dumitru lui Nae, în loc să meargă la munte și să speculeze grâul.

Relații cu alte personaje

Cu toate acestea, Moromete are iluzia că poate comunica în familia lui, că nevasta și copiii îl înțeleg, că gesturile și frământările lui își găsesc ecou și în sufletul lor, că nu trebuie să le dea explicații spre a nu-și știrbi autoritatea. Deși îșI iubește copiii și le vrea binele, își cenzurează orice manifestare față de ei. Ilustrativă, în acest sens, este scena serbării școlare la care Niculae ia premiul întâi, deși tatăl, neinformat, se aștepta să rămână repetent. Stinghereala copilului, criza de friguri care îl cuprinde în timp ce încerca să spună o poezie, toate acestea îi produc lui Moromete o emoție puternică, iar gesturile de mângâiere sunt schițate cu multă stângăcie. Lipsa unei reale comunicări cu familia reprezintă cauza dramei lui Moromete.

Refractari la modul de existență oferit de tatăl lor, Paraschiv, Nilă și Achim trăiesc cu iluzia că s-ar putea realiza independent. Când află că fiii lui sunt hotărâți să-l părăsească, Moromete trece printr-un zbucium lăuntric ce își pune amprenta asupra chipului său: *„Fața i se ascuțise și se înnegrise, iar în cele câteva minute parcă se subțiase."* Țăranul rămâne însă lucid și ironic în discuția pe care o are cu Scămosu, consăteanul care îi aduce la cunoștință planul fiilor săi: *„Băieții mei, Scămosule, sunt bolnavi... Să fugă de acasă! De ce asta? Nu i-am lăsat eu să facă ce vor? Absolută, absolută libertate le-am lăsat! Dacă veneau și-mi spuneau: «Mă, noi vrem să fugim de acasă», crezi că i-aș fi împiedicat eu, Scămosule? «De ce să fugiți, frățioare? le-aș fi spus. Încet nu puteți să mergeți?»."*

Drama paternității

Drama paternității se grefează pe contextul social-istoric, care aduce schimbarea ordinii cunoscute a lumii. Banul este noua valoare care o înlocuiește pe cea tradițională, pământul, și în același timp impune un nou mod de viață. Agresiunea istoriei spulberă iluziile personajului: unitatea familiei, libertatea morală a individului. Risipirea familiei duce la prăbușirea morală a tatălui.

Modificarea vieții interioare este marcată de *glasuri*. Glasul lui Moromete devine *„tulbure și însingurat"*. *„E momentul în care începe declinul personajului. Până atunci el ținuse piept perceptorului, jandarmului, lui Tudor Bălosu, trăise senin cu un sentiment înalt al independenței. Spargerea familiei duce la prăbușirea*

[3] Nicolae Manolescu, op. cit.

lui morală. Lumina pe care Moromete o descoperea în întâmplările și faptele vieții se stinge, liniștea îl părăsește și fără liniște, existența nu mai este o încântare, ci o povară."[4]

Momentul culminant al acestei crize este meditația de la hotarul lotului de pământ. Criticul Eugen Simion observă că *„Marin Preda își pune eroul în condițiile în care personajul lui Rebreanu săvârșea un gest mistic sărutând bulgării de pământ. Moromete nu mai face niciun gest simbolic. Închis în lumea gândurilor, el supune unei judecăți aspre lumea nevăzută care i-a sălbăticit copiii și l-a silit pe el însuși să iasă din cercul de bucurii în care trăise. Drama nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine întâi, dintr-un simț al paternității rănite. Nu faptul de a-și pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-și pierde fiii și liniștea care-l face să privească existența ca pe un spectacol superior. Gândul prăbușirii unei ordini durabile este primit cu o tristețe rece. Înstrăinarea de starea de inocență în care trăise îi pare mai rea decât moartea: «Am făcut tot ce trebuia [...], le-am dat tot ce era, la toți, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine și eu am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea și pe urmă și ei cu ea»".*

În confruntarea finală, stăpânirea de sine este arma lui Moromete, care speră până în ultima clipă că își poate întoarce fiii de pe calea greșită. După revolta lor fățișă, într-o izbucnire teribilă, Moromete aplică inutil o corecție băieților, pe care îi bate cu parul. În lipsa tatălui, ei sparg lada de zestre a fetelor, iau banii și covoarele și fug cu caii.

Ca efect al acestei lovituri năprasnice în speranțele lui, Moromete devine *„îndepărtat și nepăsător"*, se retrage în sine, își pierde plăcerea de a vorbi, sociabilitatea, fantezia, ironia. Socialul ucide spiritul creator: *„Dar cu toată aparența să nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind. Din Moromete cunoscut de ceilalți rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu și care acum privea însingurat de pe poliția fierăriei lui locan la adunările care încă mai aveau loc în poiană."*

[4] Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978.

În volumul al doilea, Ilie Moromete intră într-o zonă de umbră. Își pierde prestigiul de altădată, autoritatea lui în sat se diminuează, familia nu-l mai ascultă, vechii prieteni au murit sau l-au părăsit, iar cei noi i se par mediocri, incapabili să poarte o discuție inteligentă. Cel mai bine este surprinsă schimbarea lui Moromete, de fiul său, Niculae: *„îl vezi cum îi ia altul vorba din gură fără niciun respect și el lasă fruntea în jos și nu mai zice nimic. De ce? Aici s-a întâmplat ceva și nimeni n-o să știe vreodată ce-a fost cu el, poate doar mama, dar eu nu cred!"*

În ciuda transformărilor sociale la care asistă, Ilie Moromete nu acceptă ideea că rostul lui în lume a fost greșit și că țăranul trebuie „să dispară". În monologul de la șira de paie, el compară cele două ordini ale lumii, cea veche și cea nouă, de pe poziția *„celui din urmă țăran"*, reprezentant al unui cod etic și al unei filozofii condamnate la dispariție de timpul implacabil: *„Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el!" „Eroul își înțelege finalmente drama, ceea ce face din el un personaj superior"* (Mihai Ungheanu).

Moartea lui Moromete în finalul romanului simbolizează stingerea unei lumi, a satului tradițional. Ultima replică a personajului exprimă crezul său de viață, libertatea morală: *„Domnule... eu totdeauna am dus o viață independentă."*

CONCLUZIE

Personajul principal din romanul ***Morometii*** reprezintă un tip aparte de țăran în literatura română, cu o serie de calități care îl fac memorabil. Dimensiunea tragică a personajului confruntat cu istoria (motivul literar al timpului viclean) se proiectează pe două coordonate fundamentale: „cel din urmă țăran" asistă neputincios la destrămarea „rostului" său, a satului tradițional, cu valorile lui, iar tatăl nu poate opri înstrăinarea propriilor copii și destrămarea familiei Morometilor. Destinul său este simbolic pentru lumea pe care o reprezintă.

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ (DUPĂ 1980)

I. Delimitări contextuale

Generația '80 cuprinde scriitori formați în jurul cenaclurilor universitare de la București („Cenaclul de luni" condus de criticul Nicolae Manolescu, „Junimea" condus de criticul Ovid S. Crohmălniceanu, „Universitas" condus de criticul Mircea Martin) și al revistelor studențești (*Amfiteatru* și *Convingeri comuniste* de la București, *Echinox* de la Cluj, *Dialog* și *Opinia studențească* de la Iași etc.). Generația '80 apare pe fondul unei acute crize a adevărului, manifestă ostentativ refuzul compromisului, al minciunii politice și al canonului cultural impus de ideologia și propaganda comunistă și promovează un *„realism al atitudinii față de real"* (cf. Mircea Nedelciu), având ca efect *„radicalizarea mentalității artistice și politice din deceniul nouă"*. Scriitorii optzeciști constituie, după perioada interbelică, a doua generație cu vocație și conștiință teoretică din literatura noastră. Înzestrați cu talent și cunoscând evoluția teoriilor literare în plan mondial, au determinat depășirea temelor și a formulelor artistice ale deceniilor anterioare, impunând o schimbare fundamentală la nivelul producerii și al receptării textului literar la noi.

Proza Generației '80 (Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Ștefan Agopian, Ion Bogdan Lefter ș.a.) se circumscrie **postmodernismului**.

Mircea Martin, ***Un postmodernism nețărmurit***, în revista *România literară*, 1996:

„Toate marile curente literare și artistice au angajat polemici cu tradiția. [...] Postmodernismul e prima mișcare în cadrul căreia nu se adoptă o strategie polemică față de tradiție, întregul repertoriu al acesteia din urmă fiind reconsiderat spre a fi utilizat, pus în valoare, chiar dacă adesea din perspectivă ironică ori ludică."

II. Competența de evaluat

- Analiza principalelor componente de structură, de compoziție și de limbaj specifice textului narativ (romanul).
- Explicarea relațiilor dintre opera literară studiată și contextul cultural în care a apărut aceasta.

Cerințe posibile:

- Realizează un eseu în care să prezinți particularități ale romanului postbelic (scris după 1980), prin referire la o operă studiată.

• Realizează un eseu în care să argumentezi prezența unor trăsături postmoderniste într-o proză narativă studiată.

III. Sugestii de redactare

Aplicație realizată pe baza romanului ***Zmeura de câmpie*** de Mircea Nedelciu.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	Mircea Nedelciu este liderul incontestabil al prozatorilor Generației '80, unul dintre cei mai valoroși prozatori postmoderni din literatura română. Elementul comun operei lui Mircea Nedelciu, de la declarațiile teoretice din interviuri, articole, până la proza scurtă și romane, este **rolul activ atribuit cititorului**: *„Nedelciu acordă, într-adevăr, o mare atenție receptării textului literar. Pentru el este adevărată aserțiunea postmodernă că în literatura de azi, în **triada autor-operă-receptor**, accentul se deplasează pe relația între ultimii doi termeni. Cititorul devine, în această perspectivă, un adevărat personaj al textului."*[1] Romanul ***Zmeura de câmpie***, *„în care se concentrează toate descoperirile și abilitățile textualismului"*, poate da *„o idee despre preocupările prozei românești din anii '80"*[2].
	IPOTEZĂ
Încadrarea în curent literar	***Zmeura de câmpie*** (1984) este unul dintre primele noastre **romane postmoderne**. Aspectul polimorf, experimental, fragmentarea, perspectiva multiplă care afectează coerența povestirii au ca scop menținerea lectorului în text, cu promisiunea descoperirii în final a secretului. Atras în text de căutarea misterului legat de originea unor orfani crescuți la casa de copii în anii de după război, cititorul descoperă „mecanismul" lecturii (**metaromanul**).
	ARGUMENTARE
Temă	**Căutarea identității** este tema care unește destinele personajelor Zare Popescu, Radu A. Grințu și Gelu Popescu, **copii pierduți** de părinți în epoca tulbure de după război, crescuți în orfelinat. La modul simbolic, lumea postbelică este o lume „orfană", care își caută identitatea. O altă temă este **incomunicarea între generații**, pentru că între tinerii din anii '70 și părinții lor este o ruptură, o pată albă în memoria fiilor

[1] Mircea Cărtărescu, ***Postmodernismul românesc***, Ed. Humanitas, București, 1999.

[2] Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, IV, Ed. Cartea Românească, București.

pierduți: *„Tinerețea și vârsta matură a omului care ți-a fost tată (iți este!), trebuie să fi existat acest om, s-au petrecut într-un timp de neînțeles. Niciun criteriu nu mai este același. Semnele acelui om, dacă le-ai găsi, ar fi imposibil de interpretat, reacțiile lui la întâmplările propriei vieți vor rămâne pentru tine învăluite în mister."*

Căutarea originilor, tema fiului pierdut (din drama populară), fenomenul ștergerii memoriei în context politic (*„Delațiunea are un rol istoric?"* întreabă Grințu) și anamneza, imposibilitatea comunicării între generații, raportul dintre individ și istorie (*„Nu ce oameni..., ce perioadă ciudată!"* atrage atenția Zare) sunt însoțite de **tema povestirii și a povestitorului** (ca în scena antologică a povestitorilor de la cazanul de țuică, dar și pe parcursul întâmplărilor, când apar diverși povestitori cu diferite stiluri narative, care-i caracterizează: *„Omul e stilul!"*). Nu lipsește nici tema iubirii, dar este dezvoltată ca melodramă parodiată și „dezintegrată", cu final suspendat.

Căutându-și originile, documentându-se, Radu A. Grințu compune un scenariu de film, iar Gelu Popescu scrie o carte, așadar asistăm la **nașterea de la sine a unei cărți**, prin relevarea procesului elaborării ei (**metaroman**).

Titlu — **Titlul** romanului ***Zmeura de câmpie*** este reluat ca titlu al capitolelor F. și I., ultimul în limba latină – *rubus Idaeus*. Cu imaginea tufei de zmeură se deschide romanul, ca primă amintire din viața lui Zare Popescu, iar pe parcurs zmeura apare ca laitmotiv. Zmeura este o plantă de munte, iar prezența ei într-o grădină de la câmpie este un fapt curios, aparte, care particularizează spațiul-matrice al celor trei tineri fără identitate socială, satul Burlești. Zmeura din grădina fostului învățător simbolizează copilăria pierdută, *„imaginea cu care începe lumea"*. Ea trezește amintirea, anamneza, ceea ce contrazice subtitlul ***roman împotriva memoriei***.

Trăsături ale romanului postmodern — În ***Zmeura de câmpie***, miza este ilustrarea trăsăturilor romanului postmodern, la toate nivelurile construcției epice, iar epicul propriu-zis, „povestea" orfanilor, apare doar ca un pretext.

Metaromanul — Convenția narativă a verosimilității din vechiul roman realist, care apărea ca un ansamblu unitar și coerent și ascundea cititorului tehnicile de construcție, este dezintegrată, parcă pentru a ilustra lumea la care se raportează, o lume lipsită de *„latura integratoare"*. **Metaromanul** aduce **dezvăluirea mecanismelor de producere a textului**, uneori prin comentariul ironic al naratorului (de exemplu: *„Nu s-ar putea afirma, din perspectivă auctorială, că Zare e un tip care se abține de la alcool."*; *„Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înțelegerea mesajului."*).

când celălalt va pleca şi el pe teren să dezlege firele." Aceasta este şi strategia autorului faţă de cititor.

Gelu Popescu consemnează rezultatele anchetei sale, într-un „raport complet" (în capitolul T.), o pastişă după primul document în limba română care s-a păstrat, ***Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung*** (1521), cu elemente ale stilului administrativ actual (proces-verbal). El află că cei trei tineri nu sunt rude de sânge, iar între părinţii lui Zare şi Grinţu au existat legături de duşmănie şi delaţiune. Cei doi copii au trăit un timp în casa învăţătorului Popescu, vocea plângăcioasă din prima amintire a lui Zare aparţinând lui Grinţu, care se credea fratele lui mai mare. Însă Gelu nu află nimic despre propriul trecut, iar lipsa acestor *„semne, urme ale unor oameni care bănuia el că-i fuseseră părinţi"*, îl transformă într-un narator necreditabil, iar ca personaj, consideră că a nu-şi fi cunoscut părinţii este o *„infirmitate"*, fiind şi el, prin descendenţa din oameni cu destine marcate de război, *„un mutilat de război"*.

Zare Popescu refuză să-şi caute tatăl pentru că, necunoscând vremurile tinereţii acestuia, *„nu ar putea interpreta reacţiile lui la întâmplările propriei vieţi"*, dar decide că îl vrea ca frate pe Gelu Popescu, deşi acesta îşi pune chiar numele sub semnul întrebării: *„poate că nici nu mă cheamă Popescu."* Clişeu al prozei şaizeciste, investigarea biografiei paterne care duce la imaginea unui tată căzut pradă unei greşeli politice şi devenit astfel victimă a istoriei, se transformă în romanul lui Mircea Nedelciu în refuz al lumii tatălui, vinovat de a-şi fi părăsit fiii.

Singurul fapt precis este descoperirea unui spaţiu-matrice al acestor tineri fără identitate socială, satul Burleşti. Zmeura din grădina fostului învăţător simbolizează copilăria pierdută.

Romanul de dragoste, cu note de senzaţional şi melodramă, al învăţătoarei Ana cu „fraţii" Popescu, rămâne neîncheiat (strategie a prozatorului). Ea îl iubeşte pe Zare, căruia îi trimite scrisori şi îi declară dragostea, dar el nu-i răspunde, deşi o iubeşte. Atunci ea îl întâlneşte întâmplător pe Gelu Popescu, fratele de cruce al lui Zare de la casa de copii, de la care află de rudenie după ce fac dragoste. Ana rămâne însărcinată cu Gelu, dar nu-i spune şi refuză să-l mai vadă, retrăgându-se la Burleşti, unde era învăţătoare. Parodie a melodramei, absurd al existenţei, repetare a istoriei/ a greşelilor tatălui?

Întâmplarea pare a juca rolul naratorului omniscient (în acest roman postmodernist), iar coincidenţa ia locul cauzalităţii din romanul realist. Personajele (Zare, Grinţu, Gelu şi Ana) se cunosc doi câte doi, fără ca al treilea să ştie de relaţia celorlalţi. Ei se cunosc toţi, dar nu ştiu unii de alţii şi nici nu se întâlnesc în acelaşi timp, de unde sentimentul de căutare şi de rătăcire absurdă într-o lume neînţeleasă şi ostilă.

Construcţia personajelor este „explicitată" în notaţii autoreferenţiale puse pe seama lui Grinţu, cel care imaginează un scenariu cinematografic, şi completate de comentariul autorului: *„«Cum să concepi bine un subiect care prin propria sa activitate structurală să pună ordine în harababura asta de impresii spaţiale şi temporale şi astfel şi numai astfel să le constituie într-o experienţă obiectivă şi recognoscibilă?» Aceasta-i principala problemă a unui personaj de film (sau de roman, de ce nu?)."*

Limbajul ca principal mijloc de caracterizare

Mircea Nedelciu apelează la **limbaj** ca principal mijloc de caracterizare a personajelor principale sau episodice, pentru că romanul include o serie de anecdote, scurte naraţiuni fără legătură cu firul epic. Însă „omul e stilul", iar personajele se caracterizează prin calităţile de povestitori; limbajul poartă indici ai vârstei, ai categoriei sociale, ai nivelului de cultură şi chiar indici morali, cum este cazul *„palavragiului din tren"*, despre care Gelu îi explică Anei (în capitolul O.): *„Şi el a trebuit să-şi modifice calităţile caracterului. I-a fost frică, frică, tot timpul. Şi încercând să se adapteze ai văzut ce a devenit : o canalie. Nu ezită niciun moment să mintă şi să jure strâmb pentru a vieţui mai bine."*

Stilul epic ingenios

Pretextul scenariului cinematografic al lui Radu A. Grinţu susţine **stilul epic** ingenios (simultaneitatea perspectivelor narative şi a timpurilor verbale, amestecul planurilor temporale şi spaţiale, dispersarea subiectului, juxtapunerea şi amalgamarea formelor epice, includerea documentelor – scrisori, citate etc. – în desfăşurarea epică).

Naratorul este preocupat de a strecura în text notaţii autoreferenţiale, declaraţii teoretice, observaţii ironice şi autoironice despre tehnicile romanului realist, care întreţin ideea existenţei unui metaroman în interiorul romanului: *„Nu există o cronologie a lucrurilor povestite. Înlănţuirea lor depinde mai degrabă de pertinenţa vocii celui care intervine, de ştiinţa lui de a povesti, dar şi de şocul iniţial, de obicei anunţat ca fiind viitorul şoc a ceea ce povesteşte.... Detaliul mărunt poate schimba întreaga semnificaţie a unei poveşti şi poate determina succesul celui care decide să continue."*

CONCLUZIE

Proza lui Mircea Nedelciu aparţine unui postmodernism *metaficţional, „postmodernism preponderent ludic, autoironic şi parodic, caracterizat prin discontinuitate epică, expunere ostentativă a strategiilor şi procedeelor narative şi încălcare sistematică a regulilor constitutive ale operei, parodiere a convenţiilor literare şi provocare directă a cititorului"*[5].

[5] Carmen Muşat, op. cit.

POEZIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ NEOMODERNISMUL

I. Delimitări contextuale şi terminologice

Nichita Stănescu

Opera poetică

După Mihai Eminescu şi Tudor Arghezi, Nichita Stănescu este al treilea inovator al limbajului poetic în literatura română.

Particularităţi ale poeziei neomoderniste cultivate în lirica lui Nichita Stănescu:

- poezia contrariază permanent aşteptările cititorului;
- o poetică a existenţei şi a cunoaşterii;
- lupta sinelui cu sinele; confruntarea dintre creator şi gânditor;
- redefinirea poeticului; lupta cu verbul (necuvintele);
- cunoaşterea deplină numai prin poezie, ca gest de participare la creaţie;
- intelectualismul;
- reinterpretarea miturilor;
- reflecţia filozofică, abordarea marilor teme ale liricii;
- ironia, spiritul ludic;
- reprezentarea abstracţiilor în formă concretă are ca efect plăsmuirea unui univers poetic original, cu un imaginar propriu, inedit;
- transferul dintre concret şi abstract funcţionează bivalent, punând în discuţie relaţia dintre conştiinţă şi existenţă;
- ambiguitatea limbajului împinsă până la aparenţa de nonsens, de absurd; răsturnarea firescului; ermetismul expresiei;
- subtilitatea metaforei;
- insolitul imaginilor artistice.

Etape ale creaţiei şi particularităţi artistice

Prima etapă de creaţie, a **exuberanţei**, cuprinde volumele de tinereţe (***Sensul iubirii*** – 1960, ***O viziune a sentimentelor*** – 1964):

- elanuri adolescentine, exuberanţă;
- manifestarea stării jubilatorii;
- consonanţa cu sinele şi cu lumea;
- iubirea ca sentiment originar al naşterii cuvintelor;
- tema primului volum: ieşirea din somn; motivul răsăritului, al luminii; prefigurează o poetică a zborului, a transparenţei, a matinalului (impresia de poezie imaterială);

- în al doilea volum, considerat *„romanul unei idile"*[1], tema: dragostea ca stare de certitudine;
- relaţia eu – timp: realizarea elogiului stării de *A FI* (poeziile stau sub semnul lui *SUNT*).

A doua etapă de creaţie face trecerea spre un **lirism interiorizat, reflexiv** şi cuprinde volumele: ***Dreptul la timp*** – 1965, ***11 elegii*** – 1966, ***Oul şi sfera*** –1967, ***Roşu vertical***, ***Laus Ptolemaei*** – 1968, ***Necuvintele*** – 1969, ***În dulcele stil clasic*** – 1970.

- Redă o conştiinţă scizionată, aventura conştiinţei de sine în cunoaştere, efectul timpului asupra cuvintelor în discursul poetic.
- Cu volumul ***Dreptul la timp***, se configurează infrastructura unei cosmogonii proprii, construite în volumele ulterioare, prin abordarea marilor teme ale lirismului său.
- Tema volumului este perceperea dureroasă a timpului. Durerea este *„o definiţie afectivă a timpului"*.
- Se constituie un cuplu inedit: Creatorul/ Timpul şi femeia, Galateea/ Opera.
- Începe dialogul poetului cu miturile (starea lirică polifonică, sincretismul de simboluri, reinterpretarea miturilor).
- Consonanţa cu sinele şi cu lumea, din etapa anterioară, este substituită de ruptura tragică a sinelui, de neputinţa de a exprima sinele.
- Corporalitatea devine absurdă.
- Vizionarismul se intelectualizează şi se abstractizează.
- Forţa care structurează acest univers imaterial este **cântecul**.
- Volumul ***11 elegii*** (definiţii filozofico-lirice ale unor concepte fundamentale ale existenţei poetice) este o carte a rupturii existenţiale, o investigare a legăturii dintre om şi cuvânt.
- Tema volumului este suferinţa de diviziune, tânjirea de unitate, ridicată la scară cosmică.
- Ciclul redă condiţia artistului şi relevă cauza suferinţei poetului: imposibilitatea de a materializa imaterialul.

Volumele următoare reiau tema cuvintelor şi a necuvintelor, continuă obsesia mitului creaţiei.

În volumul ***Laus Ptolemaei***, cele două căi de cunoaştere, poezia şi matematica, tind a fi reduse la limbajul unic, iniţial şi iniţiatic, iar tema este refacerea simbolurilor.

Cu ***Necuvintele*** se constituie o nouă cosmogonie şi perspectiva „din afară" a lucrurilor.

Ultimul volum al etapei, ***În dulcele stil clasic***, aduce rafinarea expresiei în dialogul duios ironic cu poezia înaintaşilor.

Trecerea la **a treia etapă de creaţie** se realizează cu volumul ***Măreţia frigului*** (1972), meditaţie gravă pe tema morţii şi a timpului. Cele trei volume (***Epica Magna*** – 1978, ***Opere imperfecte*** – 1979, ***Noduri şi semne*** – 1982) aparţin etapei de maturitate şi de manifestare plenară a *stănescianismului*. Ele alcătuiesc un triptic al investigării actului artistic. Poezia este o stare de criză: *„Poezia nu se scrie cu cuvinte."*

[1] Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978.

În lucrarea ***Nichita Stănescu; orizontul imaginar***, criticul Corin Braga sintetizează trăsăturile celor trei etape astfel:

• poezia metaforică – are o structură mediată, redă o imagine prin altă imagine;

• poezia simbolică și de viziune – are o structură i-mediată, exprimând intuiții și percepții obscure, ireprezentabile în sine;

• metapoezia – transfigurarea poetului în cuvânt trădează dorința de a supraviețui prin cuvânt, dedusă din neputința de a supraviețui în mod direct.

Poetul este când bântuit de „îngerul" cunoașterii și al speculației metafizice, iar viziunile lui stau sub semnul imaginației, când posedat de „daimonul" trăirii și scufundării în materie, iar viziunile lui stau sub semnul unui regim senzitiv. Cele două ipostaze sunt și două moduri de cunoaștere a lumii.

În universul său poetic, descoperim alternanța pulsatorie a unui univers inteligibil, populat de esențe și idei în sens platonician, imaginile trădând aspirația dezmărginirii eului și a integrării în Marele Tot, și a unui univers sensibil, populat de fenomene, indivizi, materie, imaginile sugerând refugiul în concretul teluric și în individual.

II. Competența de evaluat

• Analiza elementelor de compoziție și de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relațiilor dintre opere literare și contextul cultural în care au apărut acestea.

Cerințe:

(1) Scrie un eseu în care să analizezi elementele de compoziție și de limbaj, care se regăsesc într-o poezie postbelică studiată.

(2) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie studiată constituie o poetică a existenței și a cunoașterii.

În realizarea eseului, vei avea în vedere:

• prezentarea unor aspecte ale relației dintre eul creator, existență și cunoaștere, reflectate în poezia studiată;

• relevarea semnificației titlului;

• prezentarea compoziției textului poetic ales;

• evidențierea specificului limbajului și a expresivității textului poetic;

• relevarea elementelor înnoitoare ale limbajului poetic.

(3) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie de Nichita Stănescu este o artă poetică aparținând neomodernismului.

III. Sugestii de redactare

(1) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***Către Galateea*** de Nichita Stănescu:

Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile,
și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ce e mai departe de tine,
atât de departe, încât nu mai există aproape –
după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea...
și tot ce e dincolo de ele,
și atât de departe, încât nu mai are nici nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Și mă rog de tine,
naște-mă

Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine.
Bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,
sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,
copacii – umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile – mișcătoare umbre ale sângelui tău,
și pietrele, pietrele – umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,
naște-mă. Naște-mă.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

Context

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Poezia face parte din volumul ***Dreptul la timp*** (1965), care marchează trecerea spre un lirism interiorizat, reflexiv, specific celei de-a doua etape de creație.

IPOTEZĂ

Poezia ***Către Galateea*** de Nichita Stănescu este o artă poetică aparținând neomodernismului.

ENUNȚAREA ARGUMENTELOR

Este o **artă poetică** deoarece, prin mijloace artistice, este redată concepția autorului despre poezie (atributele ei specifice) și despre rolul poetului (raportul acestuia cu lumea și creația).

Este o artă poetică aparținând **neomodernismului**, în care se realizează răsturnarea relației creator–operă, inversarea rolurilor: artistul este cel „născut" de operă.

Relația dintre viziunea autorului asupra poeziei și **neomodernism** se concentrează în jurul unor aspecte relevate în textul poeziei: ruptura tragică a sinelui, conștiința scizionată, perceperea dureroasă a timpului, dialogul poetului cu miturile.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Structura textului poetic
Temă

Poezia prezintă relația inversată dintre artist și operă, dar și relația timp-operă, în cadrul unui cuplu inedit: Creatorul/ Timpul și femeia, Galateea/ Opera[2]. **Tema** este aceea a cunoașterii-naștere revelată în procesul de creație.

Titlu

Titlul este sugestiv pentru o artă poetică în care se înfățișează relația dintre artist și operă, prin aluzia la vechiul mit al lui Pygmalion. Sculptorul din Cipru, îndrăgostit de una dintre statuile sale de fildeș, se roagă zeiței Afrodita s-o însuflețească pentru el. Din căsătoria cu Galateea, opera-femeie plăsmuită de artist, se naște un fiu numit Pathos (în greacă, *suferință, patimă*). Sensul mitului este acela că patosul artistului însuflețește opera.

Raportul autor–eu liric

Nichita Stănescu reinterpretează mitul în sensul unei răsturnări de roluri[3]. Atribuind eului liric ipostaza creatorului „nenăscut", poezia se constituie ca o fierbinte rugă adresată operei, de a-l crea ca ființă vie. Prezența prepoziției *către* în titlu este pusă în relație cu **caracterul adresat al discursului liric**, care se realizează ca o **invocație** către Galateea, simbol al ființei iubite și al misterului vieții.

Lirism subiectiv

Lirismul subiectiv se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct, iar, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivității: alternarea formelor de persoana I și a II-a, singular, ale adjectivului posesiv *meu-tău* și ale verbului la prezent.

Compoziție

Compozițial, poezia are trei secvențe poetice marcate prin organizarea strofică. Cele trei strofe încep cu verbul *„știu"* și se încheie cu imperativul *„naște-mă"*, ceea ce conferă simetria compozițională. Simbolul rugăciunii, *„genunchiul"*, constituie un element de recurență, iar gestul adorației se repetă gradat în fiecare strofă.

Secvențe poetice

Discursul liric se organizează gradat în jurul celor două simboluri: Artistul, sub semnul lui *„știu"* și Opera, cu puterea ei enigmatică de a-l *„naște"* (de a-i da *dreptul la timp*), adică al celor două noțiuni: *a ști* și *a fi născut*.

[2] cf. Eugen Simion, op. cit.
[3] cf. Ștefania Mincu, ***Nichita Stănescu – Poezii***, București, Ed. Albatros, 1987.

Imaginar poetic

Prima secvență redă, în enumerație, atributele operei, „știute" numai de artist și reprezentate în forma concretă a însușirilor femeii iubite: *umbra, tăcerile, sânul, mersul, melancolia, inelul*. Patima bărbatului, cunoașterea elementelor operei, exprimate patetic în adresarea directă *„Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile* [...]" motivează dorința de a deveni artist: *„și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre/ și mă rog de tine,/ naște-mă."*

Limbajul și expresivitatea textului poetic

A doua secvență depășește cadrul atributelor concrete, revelate. Artistul cunoaște și inefabilul operei, ceea ce nu este legat de planul existenței, orizontul cunoașterii poetice, exprimat metaforic prin indicii temporali și spațiali: *„după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea..."*. Jocul cuvintelor în rostirea poetică antrenează categoriile aproapelui și departelui (rezonanța eminesciană): *„Știu tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape."* Vizionarismul se abstractizează, exprimând intuiții obscure, ireprezentabile în sine. Ruptura între planul conștiinței și al expresiei, în cadrul operei-poezie, este redată în mod dramatic: *„Știu tot* [...]/ *și tot ce e dincolo de ele,/ și atât de departe, încât nu mai are nici nume."* Metafora *„genunchiul pietrelor"* sugerează o altă relație a artistului-poet cu lumea decât în strofa anterioară: trecerea de la perceperea exterioară/ de la contemplație, la comunicarea intimă, iar lumea se organizează prin cântec după chipul și asemănarea lui, ca în mitul lui Orfeu. Verbul *„îngână"* poate avea ca sens conotativ atât verbul *„cântă"*, cât și verbul *„imită"*. Prin cântec/ poezie, lumea reală devine o copie/ imitație (mimesis) a lumii plăsmuite de artist. Se observă o altă răsturnare a unui mit antic: ideea în sens platonician, viziune amplificată în strofa a treia.

Elementele lumii înseși (*copacii, râurile, pietrele*) sunt doar „umbre" ale artei. Materia se naște din operă, dobândește sens din ea, iar artistul este o punte de legătură între operă și materie. **Ultima secvență poetică** îl înfățișează pe creator ca suflet al operei: *„Bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi."* Viața miraculoasă a operei nu ține doar de conștiința artistului, ci de întreaga existență. Opera *naște* propriul univers prin intermediul artistului care are harul cunoașterii și se oferă ca model al lumii, umanizând-o.

Imaginar poetic

Reprezentarea abstracțiilor în formă concretă are ca efect plăsmuirea unui univers poetic original, cu un imaginar propriu, inedit. Treptele cunoașterii poetice sunt ierarhizate în cele trei strofe, de la perceptibil/ fenomen la imperceptibil/ esență: I – *„Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile*

[...]"; II – *„Știu tot ce e mai departe de tine"*; III – *„Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine..."*. Elementele imaginarului poetic, forme concrete ale abstracțiunilor, sunt și elemente ale cunoașterii poetice.

CONCLUZIA

Către Galateea de Nichita Stănescu este o artă poetică aparținând neomodernismului. Mitul lui Pygmalion este reinterpretat în sensul unei răsturnări de roluri.

(2) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***În dulcele stil clasic*** de Nichita Stănescu:

Dintr-un bolovan coboară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o frunză verde, pală
pasul tău de domnișoară.

Dintr-o înserare-n seară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnișoară.

O secundă, o secundă
eu l-am fost zărit în undă.
El avea roșcată fundă.
Inima încet mi-afundă.

Mai rămâi cu mersul tău
parcă pe timpanul meu
blestemat și semizeu
căci îmi este foarte rău.

Stau întins și lung și zic,
Domnișoară, mai nimic
pe sub soarele pitic
aurit și mozaic.

Pasul trece eu rămân.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

Context

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

Poezia ***În dulcele stil clasic*** de Nichita Stănescu a fost publicată în 1970, fiind așezată în fruntea volumului omonim pentru care este artă poetică. Volumul aparține celei de-a doua etape de creație a poetului, când rafinarea expresiei pare a fi un scop în sine, iar poetul se manifestă ca un constructor în interiorul limbajului.

IPOTEZĂ

Poezia ***În dulcele stil clasic*** de Nichita Stănescu constituie o poetică a existenței și a cunoașterii.

Artă poetică

ENUNȚAREA ARGUMENTELOR:

În dulcele stil clasic depășește cadrul unei arte poetice deoarece autorul surprinde clipa unică de revelație a Absolutului, dar îi dublează semnificația, poezia având simultan două chei de lectură: poezie erotică și artă poetică. Pentru poet, iubirea și creația aparțin, în egală măsură, planului existenței și planului cunoașterii.

Neomodernism

Elemente neomoderniste sunt, în textul poetic ales: ambiguitatea planurilor și a limbajului, reprezentarea abstracțiilor în formă concretă, insolitul imaginilor artistice, subtilitatea metaforei, noile sonorități și semnificații obținute prin plasarea unor clișee verbale din poezia înaintașilor în noi contexte.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Structura textului poetic

Ipostaza dublată a **eului liric,** îndrăgostitul și Creatorul, susține transferul dintre concret și abstract, punând în discuție relația dintre conștiință și existență. **Lirismul subiectiv** este redat la nivelul expresiei prin mărcile subiectivității: alternarea persoanei I și a II-a a adjectivului posesiv *meu – tău*, pronumele personal de persoana I, singular, *eu*.

Comunicarea în textul poetic

Titlu

Titlul poeziei și al volumului sugerează programatic, prin sintagma *„stil clasic"*, intenția de revenire la tiparele formale cunoscute, pe care poetul le privește cu duioșie ironică (atitudine postmodernistă). Antepunerea epitetului *„dulce"* amintește de poezia pașoptiștilor și de aceea eminesciană (celebra formulă *„dulce minune"*). Este privirea melancolică a poetului care, la 1970, este pus în fața unei lumi schimbate, pe care trebuie să învețe s-o exprime în poezia sa.

Tema

Fiind în același timp poezie erotică – „poveste de dragoste" improvizată – și artă poetică, prin prezentarea întâlnirii dintre Poet și Inspirație, **tema** poeziei apare dublată. Iubirea este o cale de cunoaștere, de atingere a clipei unice de revelație a absolutului. Poezia constituie „descrierea" stării de extaz produsă creatorului de clipa revelației.

Compoziție

Poezia pare a avea **compoziție** clasică, prin cele cinci catrene monorimice, cu ritm trohaic, fapt contrazis de prezența versului final, izolat, cu valoare conclusivă și caracter gnomic: *„Pasul trece eu rămân."* Strofele sunt dispuse în patru **secvențe poetice**:

Prozodie

Secvențe poetice

- prima secvență (prima și a doua strofă) redă apariția *„domnișoarei"*/ inspirației;
- a doua secvență (strofa a treia) surprinde trăirea clipei de revelație;
- a treia secvență (strofa a patra) conține invocarea „idealului" poetic/ erotic;
- a patra secvență (strofa a cincea și versul final) redă revenirea la starea contemplativă, meditativă.

Prima secvență poetică se află în opoziție cu următoarele, prin trecerea de la planul obiectiv, al *„domnișoarei"* – inspirație, la cel subiectiv, al eului creator.

Limbajul și expresivitatea textului poetic

Element de recurență (laitmotivul)

Imaginar poetic

În **prima secvență poetică**, laitmotivul *„pasul tău de domnișoară"* realizează dispunerea gradată a imaginarului poetic. Termenul *„domnișoară"* aminteşte de limbajul din poezia grațios-romantică a secolului al XIX-lea. Echivalența semantică *„domnișoară" – poezie* face trimitere la *muza* epocii clasice, surprinsă aici prin elementul lipsit de corporalitate, *„pasul"*.

Singurul verb al secvenței, *„coboară"*, redă prin sens ideea desprinderii succesive a ideii poetice de planul obiectiv, iar prin timpul prezent, acțiunea în derulare. Cele patru substantive la singular, unele însoțite de determinanți, sunt reprezentări ale abstracțiilor (ipostazelor sentimentale) în forma concretă a elementelor cadrului natural: *„bolovan"*, *„frunză verde, pală"*, *„înserare-n seară"*, *„pasăre amară"*. Aceste metafore sugerează sursele poeziei: duritatea regnului mineral, *„dintr-un bolovan"*, efemeritatea vieții/ regnul vegetal, *„frunză verde, pală"*. Momentul zilei desemnat de sintagma insolită *„înserare-n seară"* sugerează necunoașterea, misterul, momentul pregătitor al revelației, pre-creația ca etapă. Metafora șocantă prin asocierea unor termeni incompatibili, *„pasăre amară"*, conotează mai degrabă starea de suferință a poetului – *pasăre* (ca la romantici) decât un atribut al inspirației.

A doua secvență surprinde momentul propriu-zis al creației. Efemeritatea clipei de revelație este sugerată prin repetiția *„o secundă, o secundă"*. Eul creator se manifestă contemplativ *„eu l-am fost zărit în undă"* și afectiv *„inima încet mi-afundă"*. Creația presupune reflectarea ideii artistice în conștiința și fantezia poetului (motivul undei–oglindă). El poate transfigura realitatea, atribuindu-i valoarea estetică sugerată de metafora *„roșcată fundă"*.

Se poate vorbi de o raportare a poetului Nichita Stănescu la poezia clasică, prin reinterpretarea mitului nașterii poeziei prin *mimesis* și prin revalorizarea formei verbale de secol XIX a diatezei pasive *„l-am fost zărit"*.

A treia secvență redă drama artistului, imposibilitatea ancorării în starea de grație, desprinderea operei de artist, prin invocația elegiacă a muzei: *„Mai rămâi cu mersul tău/ parcă pe timpanul meu."* Poetul este redus la condiția de victimă a propriei iluzii, iar corespondentul său în plan simbolic este *timpanul*, organ al percepției cântecului poetic, prin care nu poate participa în totalitate la misterul trecerii prin lume a poeziei. Se conturează un portret al „îndrăgostitului" de iubita – poezie: *„blestemat și semizeu"*. Poetul deplânge ineficiența

simțurilor omenești, *„blestemat"* la imposibilitatea de a reține superba urmă a artei. Conștient de dualitatea propriei existențe (efemer și peren), *„semizeu"*, are dimensiunea nefericirii sale. Condamnat la solitudine, el percepe viața ca o stare de „boală": *„Căci îmi este foarte rău."*

Ultima secvență poetică devine o meditație pe tema trecerii timpului, dublată de sancționarea neputinței omenești. Mesajul-sentință al strofei este acela că, în afara clipei de inspirație a iubirii/ a creației poetice, existența poetului nu-și are sensul: *„...și zic,/ domnișoară, mai nimic."* Se confirmă diferența dintre starea poetului lipsit de puterea de creație – *„Stau întins și lung și zic"* – și starea realului golit de esență, plăsmuit din materiale artificiale și redus la dimensiuni meschine – *„pe sub soarele pitic, aurit și mozaic"*. Falsa strălucire a lumii nu satisface setea de absolut a creatorului, care tânjește ca un îndrăgostit.

Versul final are, ca în ***Glossa*** eminesciană, valoare gnomică: *„Pasul trece, eu rămân."* Conclusiv, versul exprimă opoziția dintre tristețea poetului și trecerea urmei poeziei. Formularea lapidară întreține ambiguitatea semnificației. Poetul apare ca un simplu instrument ce vibrează la atingerea dureroasă, dar binecuvântată a inspirației sau, răsturnând sensul întregii poezii, se plasează orgolios sub semnul eternității, ca un Creator pentru care manifestarea în act nu este decât o succesiune a clipelor de revelație.

Nivelurile textului poetic

Elemente înnoitoare ale limbajului poetic

La fiecare nivel al textului se observă efortul de **înnoire a limbajului poetic**.

Din punct de vedere **morfosintactic**, în primele două catrene se remarcă utilizarea unui singur verb, reluat de patru ori – *„coboară"* –, ce redă acțiunea în derulare și susține impresia de epic. Reducerea frecvenței verbului este compensată prin plasarea substantivului în poziții-cheie, fiind reprezentări ale abstracțiilor în forma concretă. Sonorități clasice, desuete, sunt conferite de revalorizarea formei verbale *„l-am fost zărit"*, în a doua secvență poetică. Adverbul *„parcă"* susține sugestia și ambiguitatea limbajului poetic. Prepozițiile cu sugestie spațială exprimă raportarea față de lume și de creație a eului liric în ipostaza de creator: *dintr-un/ dintr-o, în, pe sub, pe.*

La nivel lexico-semantic se remarcă multiplicarea sensurilor conotative ale cuvintelor, ambiguitatea limbajului realizată de rețeaua de semnificații a textului poetic, răsturnarea firescului prin asocierea unor termeni incompatibili: *„pasăre amară"*, *„soare aurit"* sau prin sintagma insolită *„înserare-n seară"* și ermetismul expresiei.

Figuri de stil

Elemente de prozodie

Nivelul stilistic se distinge prin subtilitatea metaforei, cultivarea epitetului neobişnuit: *„soarele pitic, aurit şi mozaic"* şi inovarea enumeraţiei. Se includ în enumeraţia prin *şi* (semnificând plasarea pe aceeaşi poziţie) părţi de vorbire diferite: *„Stau întins şi lung şi zic."*

Nivelurile fonetic şi prozodic susţin din punct de vedere formal semnificaţia titlului. Poetul combină diverse elemente ale prozodiei clasice: cinci catrene, cu versuri medii, de 7–8 silabe şi ritm trohaic cu un vers final, liber, cu un refren şi cu monorima, care conferă sonorităţi aparte.

Sonoritatea tristă, elegiacă, se realizează prin monorima care susţine sacadarea discursului poetic ca într-un bocet sau descântec. Reluarea refrenului *„Pasul tău de domnişoară"* după fiecare vers al primei secvenţe poetice conferă tonalitatea gravă a meditaţiei pe tema creaţiei. Acelaşi rol îl are aliteraţia *„Mai rămâi cu mersul tău/ parcă pe timpanul meu"* şi formularea lapidară a sentinţei finale: *„Pasul trece eu rămân."*

CONCLUZIA

Poezia ***În dulcele stil clasic*** de Nichita Stănescu constituie o poetică a existenţei şi a cunoaşterii. Ea depăşeşte cadrul unei arte poetice, deoarece pentru poetul neomodernist iubirea şi creaţia aparţin, în egală măsură, planului existenţei şi planului cunoaşterii. Raportul poetului cu lumea şi creaţia este prezentat într-un text al cărui retorism formal ascunde o altă concepţie despre artă decât a clasicilor. Folosind unele clişee ale poeziei anacreontice sau romantice, Nichita Stănescu le plasează în contexte noi şi le conferă noi sensuri. Pentru poet, iubirea şi creaţia sunt îngemănate, tot astfel cum el însuşi aparţine simultan planului existenţei (condiţia umană) şi planului cunoaşterii (condiţia de creator). De unde şi ambiguitatea sau ambivalenţa semnificaţiei textului poetic.

(3) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***Lecţia despre cub*** de Nichita Stănescu:

Se ia o bucată de piatră,
se ciopleşte cu o daltă de sânge,
se lustruieşte cu ochiul lui Homer,
se răzuieşte cu raze
până cubul iese perfect.
După aceea se sărută de nenumărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora

şi mai ales cu gura infantei.
După aceea se ia un ciocan
şi brusc se sfărâmă un colţ de-al cubului.
Toţi, dar absolut toţi zice-vor:
– Ce cub perfect ar fi fost acesta
de n-ar fi avut un colţ sfărâmat!

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

Context

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Volumul ***Operele imperfecte***, apărut în 1979, care se deschide cu poezia ***Lecţia despre cub*** este, în ansamblu, o meditaţie asupra miracolului frumosului. Există însă în acest volum o schimbare fundamentală faţă de volumele anterioare ale poetului, în sensul că discursul liric devine acum unul al rupturii şi al fragmentului, al disperării şi al dizolvării interioare. Problematica esenţială a ***Operelor imperfecte*** este drumul către perfecţiune. Şi cum se deschide, în mod sugestiv, cu o ***Lecţie despre cub*** şi se închide cu o ***Lecţie despre cerc***, înţelese ca forme perfecte, volumul poate fi considerat *„«un fals tratat» de estetică a producerii şi receptării operei de artă"* (Ştefania Mincu).

IPOTEZĂ

Artă poetică Neomodernistă

Poezia ***Lecţia despre cub*** de Nichita Stănescu, cu care se deschide volumul intitulat programatic ***Opere imperfecte***, constituie o **artă poetică** în care accentul se pune pe relaţia dintre creator şi lume, dintre operă şi receptarea ei. Poetul neomodernist reinterpretează şi revalorizează însăşi noţiunea de frumos, încât realizează *„o poetică a deconstrucţiei, a realizării în negativ a frumosului şi a perfecţiunii"* (Ştefania Mincu).

ARGUMENTARE

Tema

Tema poeziei ***Lecţia despre cub*** este concepţia despre perfecţiune artistică, în dubla relaţie: dintre poet şi creaţie, dintre publicul receptor şi creaţie. Poezia ilustrează *„ideea modernă de imperfecţiune în artă ca replică la «estetica urâtului»"* (Ştefania Mincu).

Titlu

Substantivul *lecţie* din **titlul** poeziei, ca şi utilizarea formei impersonale a verbelor în ansamblul textului, ilustrează, într-o manieră didactică, concepţia artistului despre calea ce trebuie urmată pentru atingerea perfecţiunii. Astfel că ***Lecţia despre cub*** poate fi considerată o **artă poetică** neomodernistă, în care interesul autorului nu mai este centrat pe relaţia poetului cu propria creaţie, ci pe relaţia dintre creatorul de artă şi lume, pe actul receptării.

Structura textului poetic

Poezia înregistrează în **prima parte**, într-o formă figurată, **etapele muncii artistului**, în încercarea sa de a obține desăvârşirea. Din „rețeta" creării unui obiect considerat perfect în spațiul tridimensional – cubul – fac parte „ingredientele" care l-ar putea ajuta să obțină această perfecțiune: participarea organică la actul creației (*„se cioplește cu o daltă de sânge"*), atingerea magică a creației de către părintele poeziei, de către poetul orb, care vedea esența lucrurilor (*„se lustruiește cu ochiul lui Homer"*), transmiterea unei scântei divine, a unei iluminări, a strălucirii necesare operei de artă (*„se răzuiește cu raze"*). După etapa plăsmuirii, o altă etapă este manifestarea iubirii față de creație sub toate formele ei, în progresie: iubirea creatorului pentru opera sa, iubirea celor din jur față de această operă, dar şi iubirea femeii nobile, a infantei, pentru creație, sentiment ce flatează orgoliul artistului: *„După aceea se sărută de nenumărate ori cubul/ cu gura ta, cu gura altora/ şi mai ales cu gura infantei."* Însă, în mod paradoxal, perfecțiunea creației se naşte din inefabila imperfecțiune a creației finite. Prin analogie cu viața, perfecțiunea nu este sinonimă cu frumusețea, iar acest fapt poate fi înțeles în măsura în care ni se întâmplă uneori ca un lucru sau o persoană fără cusur, care ni se pare desăvârşit(ă), totuşi să nu ne atragă deloc şi în fața lui/ ei să exclamăm dezamăgiți: *„E perfect(ă), dar mie nu-mi spune nimic!"* Dimpotrivă, tocmai imperfecțiunea, „spărtura" conferă individualitate, unicitate obiectului, îl particularizează.

Elemente de simetrie

Ideea de progresie se realizează cu ajutorul verbelor la diateza reflexiv-impersonală care denumesc succesiunea acțiunilor în care poetul descompune actul creator (*se ia, se cioplește, se lustruiește, se răzuiește, se sărută*) şi cu ajutorul repetiției structurilor *„după aceea"* şi *„cu gura..."*, dispuse gradat, ceea ce dă corporalitate inefabilului poetic.

Ca şi în alte poezii stănesciene, există un punct în care perspectiva se schimbă radical şi surprinzător. Gestul sfărâmării unui *„colț de-al cubului"* reprezintă aici momentul care face trecerea la **partea a doua** a poeziei.

În versurile finale: *„Toți, dar absolut toți zice-vor:/ – Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colț sfărâmat!"*, poetul ironizează *„gustul canonic* [al majorității], *goana după «perfecțiuni» geometrice, nevederea rănii, a imperfecției funciare a existenței; acel apetit estetic fals pentru ceea ce e «cioplit», «lustruit», «şlefuit», gustul infantil pentru «cuburi», pentru «bucăți» (poetice) perfecte, neştirbit."* (Ştefania Mincu). Repetiția pronumelui *„toți"* întărește opoziția dintre poet/ creator şi ceilalți, publicul, oamenii comuni, care apreciază artificialul şlefuit.

Prozodie

La nivel formal, ideile poetice stănesciene sunt exprimate cu ajutorul **versului liber**, unde inițiala majusculă se utilizează la începutul fiecărui enunț, dar nu şi al fiecărui vers. Ritmul interior, sacadarea conferită de repetiție, absența rimei clasice conferă versurilor o muzicalitate aparte, ce transmite dramatismul actului de creație.

Expresivitatea textului poetic

Ineditul expresiei poetice are ca sursă folosirea metaforelor surprinzătoare (*„o daltă de sânge"*; *„se lustruiește cu ochiul lui Homer"*; *„se răzuiește cu raze"*), gradația ideilor, ambiguitatea limbajului realizată de rețeaua de semnificații a textului liric.

CONCLUZIA

Semnificația metaforei-simbol *„cubul"* provine din multiplicarea sensurilor conotative ale cuvintelor. Corp geometric perfect, dar şi creație a omului, cubul desemnează cele două ipostaze ale poeziei: artificială, perfect „şlefuită" formal, accesibilă gustului comun, infantil (dornic de jocuri facile, copilăreşti, cum este jocul cu cuburi) este respinsă de poetul neomodern, care optează pentru poezia „imperfectă", problematizantă, capabilă să transmită cu sinceritate „neşlefuită" dramatismul faptului viu, al existenței autentice.

*„Textele din **Operele imperfecte** investighează pe de o parte probleme ale actului artistic în ipostaza sa eternă* [...], *iar pe de altă parte, lasă să transpară în sinceritatea investigării actului ceea ce este cu totul particular şi specific în cazul unei individualități artistice anume"* (Ştefania Mincu).

POEZIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ NEOMODERNISMUL

I. Delimitări contextuale

Marin Sorescu

Trăsături ale poeziei:

„Sorescu este un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie şi scrie învăluind ***tragicul, sublimul, grotescul*** *în plasa fină a* ***ironiei****. A pune aceste noţiuni în* ***raporturi insolite*** *este tehnica lui. În configuraţia ei intră şi* ***un element de absurd calculat****, acela care facilitează pătrunderea* ***paradoxului*** *în poem. [...]*

Poemul, în întregime, devine o metaforă bine disimulată, în interiorul ei însă limbajul este cât se poate de precis. ***O comunicare aproape albă****, cu toate atributele* ***oralităţii****. [...]*

Metafora poate veni de pretutindeni. Marin Sorescu justifică, în fond, ideea, răspândită printre suprarealişti, că ***orice lucru e poetic****. Universul este un sistem de semne."*

(Eugen Simion, ***Scriitori români de azi, I***)

Opera poetică (volume): ***Singur printre poeţi*** (1964), ***Poeme*** (1965), ***Moartea ceasului*** (1966), ***Tinereţea lui Don Quijote*** (1968), ***Tuşiţi*** (1970), ***Suflete, bun la toate*** (1972), ***Astfel*** (1973), ***Norii*** (1975), ***Descântoteca*** (1976), ***Fântâni în mare*** (1982), ***Apă vie, apă moartă*** (1987), ***La Lilieci*** (I–1972, II–1977, III–1980, IV–1988).

Piese de teatru: problematica absurdului în trilogia dramatică ***Setea muntelui de sare*** care cuprinde ***Iona***, ***Paracliserul***, ***Matca***, dar şi în ***Pluta Meduzei***, ***Există nervi***; piesele de factură „istorică": ***Răceala***, ***A treia ţeapă***.

Roman: ***Trei dinţi din faţă*** (1977). Eseuri: ***Teoria sferelor de influenţă*** (1969), ***Starea de destin*** (1976).

II. Competenţa de evaluat

- Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (poezia postbelică, neomodernistă).

Cerinţe:

(1) Scrie un eseu în care să analizezi elementele de compoziţie şi de limbaj, care se regăsesc într-o poezie postbelică studiată.

(2) Scrie un eseu, de 2–3 pagini, în care să prezinţi trăsături ale unei poezii neomoderniste/ din perioada postbelică.

III. Sugestii de redactare

Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei ***Poveste*** de Marin Sorescu:

Sufletul tău funcţionează cu lemne,
Iar al meu cu electricitate.
Dragostea ta scoate fum,
A mea e din flăcări curate.

Totuşi vom mai merge împreună
O bună bucată de pământ,
O bună bucată de cer,
O bună bucată de lună.
Vom fi fericiţi pentru iarbă
Şi pentru lac,
Vom râde pentru copac,
Vom slăvi drumul cu câte-o gură
Şi vom ţine un moment de reculegere
Pentru fiecare cotitură.

Ne vom lua după umbra mea
Care merge înainte,
Ne vom lua după primul gând,
Ne vom lua după două-trei cuvinte.

Până când ne va ieşi în cale Sfânta
Vineri
Să ne spună printre altele
Că nu mai suntem tineri.

Şi că ea n-o să ne mai dea de-acum
Nici electricitate pentru flacără,
Nici lemne pentru fum.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
Contextul apariţiei	Opera lui Marin Sorescu (1936–1997) se încadrează în curentul **neomodernist**, dezvoltat de poeţii generaţiei '60: Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Ana Blandiana.
	IPOTEZĂ ***Poveste*** de Marin Sorescu face parte din volumul ***Moartea ceasului*** şi ilustrează **neomodernismul,** având caracteristici specifice acestui curent important pentru evoluţia poeziei româneşti după al Doilea Război Mondial.
Neomodernismul	**ARGUMENTARE** **Neomodernismul** este un curent literar care s-a afirmat în perioada 1960–1980, caracterizându-se prin revenirea poeziei la preţuirea modernismului interbelic. **Neomodernismul** reafirmă autonomia esteticului, cultivă marile teme filozofice, valorifică şi reinterpretează miturile. Limbajul ambiguu, metaforic, sintaxa poetică novatoare, intelectualismul, reiterarea ludicului, a ironiei şi a parodiei sunt caracteristici ale neomodernismului cultivat de Marin Sorescu.
Specia	***Poveste*** este o **meditaţie** în manieră soresciană, adică exprimă realităţi grave într-o formă ludică şi anecdotică.

Tema

Îmbrăcată în haina jucăuşă a limbajului (metaforic, ludic, parodic, prozaic), poezia abordează o problematică profundă: **tema iubirii** confruntată cu **timpul** neiertător (motivul clasic *fugit irreparabile tempus*).

Compoziţie

Titlul

Titlul poeziei are o structură simplă: un substantiv comun, nearticulat. La nivel denotativ, indică o structură narativă cu trăsături specifice, având un narator într-o ipostază subiectivă. La nivel conotativ, titlul este o **metaforă** care sugerează relatarea trăirilor autentice ale cuplului de îndrăgostiţi. Prin lipsa articolului hotărât, „poveste" capătă caracter de generalitate, instituind şi o atmosferă de aşteptare şi de ambiguitate proprie sensibilităţii **neomoderniste**.

Elemente de recurenţă

Motive poetice

Textul îmbină **motive poetice** de mare efect: al sufletului, al călătoriei, al comuniunii cu natura, al Sfintei Vineri (motiv de basm), trecerea ireversibilă a timpului. Construcţia textului arată că în fiecare strofă se dezvoltă cel puţin un motiv, firul de legătură fiind „povestea", adică relaţia semantică dintre cuvinte, trimiterile, prin conotaţii poetice, la planul real, pe care poetul îl destructurează. Se substituie o realitate complexă, gravă, dramatică, printr-una simplificată, cotidiană, stabilindu-se apoi, între ele, relaţii conotative, metaforice, de substrat.

Structura poeziei

Poezia are **trei secvenţe poetice**, corespunzătoare momentelor firului epic: „expoziţiunea" – definirea poetică a celor două suflete incompatibile care formează cuplul, relatarea „evenimentelor" – trăiri sufleteşti şi „deznodământul", întâlnirea cu Sfânta Vineri, e plasat sub semnul viitorului. Firul narativ şi mărcile lingvistice ale naraţiunii (*şi, până când*) sunt pretexte pentru meditaţia gravă asupra iubirii şi a existenţei.

Secvenţe poetice

Prima strofă alcătuieşte **prima secvenţă poetică**. Versurile *„Sufletul tău funcţionează cu lemne,/ Iar al meu cu electricitate./ Dragostea ta umple cerul de fum,/ A mea e din flăcări curate"* creează impresia că poetul deţine nişte adevăruri despre dualitatea feminin-masculin. Sufletul femeii are nevoie de *lemne*. Materie primordială, care ar trebui să simbolizeze înţelepciunea, lemnul sugerează şi nevoia de concret, de stabilitate, de siguranţă. Sufletul bărbatului are nevoie de *electricitate*, formă modernă de energie.

Incipit

Incipitul ia forma unei expoziţiuni, în care sunt surprinşi protagoniştii: cuplul incompatibil (*lemne-electricitate, fum-flăcări curate*), dar poezia se păstrează în limitele lirismului, pentru că definiţia poetică surprinde sufletul şi sentimentul îndrăgostiţilor.

Elemente neomoderniste

Următoarele strofe (versurile 5–18) alcătuiesc **a doua secvenţă poetică**, care valorifică **mitul erotic** într-o **formulă neomodernistă**. **El** şi **ea** descoperă, ca şi perechea primordială, planul cosmic, sugerat de cuvintele *pământ, cer* şi *lună*, apoi

planul terestru, ilustrat prin cuvintele *iarbă, lac, copac*. Se dezvoltă **motivul călătoriei**, prezent încă din primul vers al celei de-a doua strofe – *„Totuşi vom mai merge împreună"* –, prin două serii de repetiţii: *„O bună bucată de pământ,/ O bună bucată de cer,/ O bună bucată de lună."* şi *„Vom fi fericiţi pentru iarbă/ Şi pentru lac,/ Vom râde pentru copac,/ Vom slăvi drumul drept cu câte-o gură./ Şi vom ţine un moment de reculegere."* Repetiţiile se asociază cu simbolurile printr-o tehnică a artei ca joc. Ritualul erotic romantic (aşteptarea, întâlnirea, visul) este înlocuit de o viziune nouă, dar şi aici fericirea cuplului se răsfrânge asupra naturii. Momentele dificile ale existenţei, sugerate prin metafora-simbol *„cotitură"*, sunt marcate prin *„momente de reculegere"*, sugestie a implicării afective a eului liric.

Strofa a treia conturează **traiectoria iniţierii cuplului**. *„Umbra mea"*, *„primul gând"*, *„două-trei cuvinte"* sunt metafore care instaurează o logică poetică inedită. Existenţa ar trebui consumată la modul concret, conştient şi organizat, prin folosirea cât mai eficientă a tuturor cuvintelor. **Imaginaţia ludică** a poetului ne indică un parcurs aleatoriu, spontan, aflat sub zodia **ambiguităţii şi a paradoxului**. Înţelepciunii biblice pare a i se opune un *carpe diem* modern.

Ultima secvenţă poetică, sfârşitul „poveştii", stilizează motive de basm – Sfânta Vineri, deţinătoare a misterelor şi protectoare a călătorilor. În basm, rolul ei este de personaj auxiliar, care dă sfaturi protagonistului. Venera, zeiţa iubirii, are corespondent în Sfânta Vineri din folclorul românesc.

Ironia este prezentă în versurile *„Să ne spună printre altele/ Că nu mai suntem tineri."*, unde motive cu substrat dramatic precum trecerea ireversibilă a timpului şi chiar moartea sunt trecute la capitolul *„printre altele"*, adică fără importanţă, neesenţiale, pentru a induce starea **paradoxală**.

Finalul

Finalul aduce revenirea la motivele de incipit ale textului, pentru a le nega. De aceea finalul este surprinzător, conţine o „poantă", trăsătură a discursului liric sorescian: pierderea tinereţii aduce pierderea „creditului" în lemne şi electricitate de la Sfânta Vineri, adică a combustibilului iubirii. Versurile *„Şi că ea n-o să ne mai dea de-acum/ Nici electricitate pentru flacără,/ Nici lemne pentru fum"* reprezintă esenţa **tehnicii neomoderniste** a lui Marin Sorescu, prin care subminează filozofia, logica, ordinea existenţială, cu o simplitate înşelătoare. **Eul liric** pare **detaşat**, rafinat în modul de receptare a realităţii şi de interpretare a mitului erotic. El nu interoghează, nu meditează, doar relatează. Toată poezia dezvoltă idei asupra cărora eul liric are certitudini, chiar finalul pare închis prin sugerarea iminenţei morţii – absenţa materialului care produce energie.

Tehnici discursive

Discursul liric este construit, în general, la persoana I, numărul plural, potrivit ideii de cuplu. Excepție face definirea poetică inițială, *eu-tu*, a celor doi îndrăgostiți, prin alternarea adjectivului posesiv *meu-tău*, care indică o relație de opoziție. În discursul poetic, se identifică **mărci ale subiectivității** precum: pronumele personal de persoana I, plural, formă neaccentuată *ne-*, verbe la persoana I, plural: *vom lua, vom ține, vom râde*.

Limbaj și expresivitate

Limbajul este caracterizat de spiritul ludic și ironic, de oralitate și de amestecul unor registre lexicale diferite: oral, popular (*cotitură, o bună bucată, va ieși în cale*) și neologic (*electricitate, reculegere, funcționează*).

Se observă, ca **mijloace ale expresivității poetice**, verbele la prezent, în definițiile lirice ale cuplului, și la viitor, în pretinsa „poveste", repetițiile care organizează gradat discursul liric, metafore și simboluri – unele împrumutate din retorica romantică (*pământ, cer, lună, copac, lac*), iar altele noi, inedite, șocante ca material poetic (*lemne, electricitate, fum*).

Se constată o **lipsă de solemnitate** a limbajului poetic în comparație cu limbajul romantic și o orientare spre **prozaism** (prezența în poezie a elementelor banale, de o platitudine voită, dar și a celor narative).

Prozodie

Spiritul ludic se reflectă și în utilizarea **elementelor de prozodie**. Poezia conține versuri organizate în strofe inegale, cu măsură variabilă, de la patru la douăsprezece silabe și cu diferite tipuri de rimă, plasate aparent aleator. Segmentarea versurilor se realizează prin paralelism, repetiție, dar și prin ingambament (procedeu poetic, cerut de necesități prozodice sau de dorința de a scoate în relief anumite cuvinte, care constă în trecerea unei părți de enunț sau a unor cuvinte dintr-un vers în versul următor): *„Până când ne va ieși în cale/ Sfânta Vineri."*

CONCLUZIE

Poveste de Marin Sorescu este o **meditație parodică** pe tema iubirii, reprezentativă pentru demersul liric sorescian de factură **neomodernistă**. Capacitatea poetului de a ironiza, de a parodia și de a demitiza se concretizează în structuri lirice inedite, de o mare forță de sugestie. El propune astfel **o nouă viziune, prozaică**, asupra iubirii, dar și asupra timpului, polemizând inteligent și subtil cu poeții romantici. Modul aparent simplu de a rosti marile adevăruri constituie principalul motiv al apropierii poeziei de cititor.

TEATRUL POSTBELIC

I. Delimitări terminologice

Tragedie – specie a genului dramatic care prezintă personaje puternice, angajate în luptă cu un destin potrivnic sau cu propriile sentimente, conflictul soluționându-se cu înfrângerea sau moartea eroului. *„Situația tragică nu este compatibilă decât cu ființe conștiente finite confruntate cu limita"*, afirmă Gabriel Liiceanu. *„Tragicul s-ar putea defini: dacă-ți depășești limitele, ești «pedepsit»; dacă nu ți le depășești, nu ești om."*

Dramă – specie a genului dramatic caracterizată prin deznodământ grav, dar în care conflictul, deși foarte puternic, nu mai duce neapărat, ca în *tragedie*, la moartea personajelor principale, și în care accentele tragice se împletesc uneori cu cele comice sau lirice. Există mai multe forme ale *dramei*: *domestică*, inspirată din viața clasei de mijloc; *burgheză*, situată între *tragedie* și *comedie*, lipsită de canoanele rigide ale teatrului antic, având tendințe moralizatoare; *romantică*, forma cu dezvoltarea cea mai puternică, inspirată fie din istoria națională, fie din contemporaneitate. În primele decenii ale secolul al XX-lea, *drama de idei* a devenit forma cel mai frecvent folosită. În literatura română *drama*, în variatele ei forme, a fost ilustrată de scriitori ca Bogdan Petriceicu Hasdeu (***Răzvan și Vidra***), Vasile Alecsandri (***Despot-Vodă***, ***Fântâna Blanduziei***), I.L. Caragiale (***Năpasta***), Alexandru Davila (***Vlaicu-Vodă***), Barbu Delavrancea (***Apus de soare***, ***Viforul***, ***Luceafărul***), Camil Petrescu (***Jocul ielelor***, ***Suflete tari***, ***Danton***), Lucian Blaga (***Meșterul Manole***), George Mihail Zamfirescu (***Domnișoara Nastasia***) ș.a.

Parabolă – povestire alegorică având un cuprins religios sau moral; pildă; *p. ext.* exprimare alegorică: afirmație care cuprinde un anumit tâlc. Biblia conține numeroase astfel de narațiuni, al căror scop este realizarea unei analogii între situația relatată și un adevăr, având un tâlc moral.

Teatru modern – renunță adesea la distincțiile dintre specii. Eliberarea de formele dramaturgiei tradiționale se manifestă între altele prin: preferința pentru **teatrul-parabolă** și **teatrul absurdului**, alăturarea comicului și a tragicului, inserția liricului în text, valorificarea miturilor, apariția personajului-idee, lipsa conflictului, încălcarea succesiunii temporale a evenimentelor etc.

II. Competența de evaluat

• Identificarea și analiza principalelor componente de structură și de limbaj specifice textului dramatic.

Cerință:
Realizează un eseu în care să prezinți particularități ale teatrului modern, prin referire la o operă studiată.

III. Sugestii de redactare

Aplicație realizată pe baza piesei de teatru ***Iona*** de Marin Sorescu.

ELEMENTELE TEXTULUI DRAMATIC	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
Context	***Iona*** (1968) a fost publicată în revista *Luceafărul*, fiind inclusă ulterior în trilogia cu titlu simbolic ***Setea muntelui de sare***, alături de ***Paracliserul*** și ***Matca***.
Temă	**Tema** piesei este singurătatea, frământarea omului în efortul de aflare a sinelui, ezitarea în a-și asuma conștient drumul în viață. Problematica se diversifică prin revolta omului în fața destinului, raportul dintre libertate și necesitate sau incomunicarea socială, ca sursă a singurătății.
Titlu	**Titlul** trimite la mitul biblic al lui Iona, profetul revoltat, care se întoarce la calea sa după cele trei zile de pocăință și recluziune în burta unui chit. Însă pescarul Iona din textul lui Marin Sorescu nu are un destin asemănător. Teatrul modern valorifică și reinterpretează miturile.
Specie literară	Subintitulată *„**tragedie în patru tablouri**"*, piesa iese din clasificările clasice, fiind o **parabolă dramatică**, alcătuită sub forma unui **monolog**, care cultivă alegoria și metafora.
Particularități ale construcției subiectului	Chiar dacă existența în scenă a unui singur personaj poate părea surprinzătoare, ea nu este neapărat neobișnuită, căci, asemeni majorității dramaturgilor moderni, Sorescu își construiește piesa în răspăr cu regulile teatrului „clasic". El **renunță** în primul rând **la dialog**, obligându-și personajul (și, implicit, actorul) *„să se dedubleze, să se plieze și să se «strângă» după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice"*, făcându-l să se comporte *„ca și când în scenă ar fi două persoane"*. Consecințele sunt **dispariția conflictului și a intrigii** și plasarea acțiunii în planul **parabolei**.
Particularități ale compoziției textului	Piesa este alcătuită dintr-o succesiune de **patru tablouri**. Fiecare dintre acestea prezintă alt context în care se află personajul. Rolul **indicațiilor scenice** este de a ajuta la clarificarea semnificațiilor simbolice și, de asemenea, de a oferi un sprijin pentru înțelegerea problematicii textului.

„Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, ca și când în scenă ar fi două persoane. Se dedublează și se «strânge» după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice" – precizarea din debutul textului, din didascalii, oferă atât informații legate de punerea în scenă a piesei, cât și ajutor în descifrarea temei.

Evident, nimic din ceea ce se întâmplă pe scenă nu trebuie interpretat în plan real, piesa fiind în fond o **parabolă a căutării spirituale a individului**. Este vorba de drumul dificil și dureros spre înțelegere privită ca *iluminare*. Toate gesturile eroului, indicațiile de regie, decorul, totul trebuie așadar „citit" în cheie simbolică.

În Tabloul I, *„scena e împărțită în două. Jumătate reprezintă o gură imensă de pește. Iona stă în gura peștelui, nepăsător. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peștelui uriaș"*. În acest moment, Iona ignoră pur și simplu pericolul. *Micul acvariu* aflat lângă Iona și pe care el îl ignoră este o reprezentare și totodată un avertisment despre inconștiența cu care se comportă omul în fața iminentei produceri a unei situații-limită. Lumea peștișorilor nu este acvariul, în fond o închisoare, dar ei *„dau veseli din coadă"*, părând a se fi adaptat pe deplin la situația anormală în care se află. Este ceea ce va face și Iona, odată înghițit de *„gura imensă de pește"* pe care *„nepăsător"*, o ignorase atâta vreme. Gestul său disperat din finalul primului tablou, când încearcă să oprească fălcile *„care se încleștează scârțâind groaznic"*, vine prea târziu, iar strigătul zadarnic, *„Ajutoooor!"*, este o confirmare.

În Tabloul II, odată ajuns prizonier în burta peștelui, el va încerca să se adapteze, să-și demonstreze sieși că e liber să facă ceea ce dorește:

„– Pot să merg, uite, pot să merg încolo. (Merge într-o direcție, până se izbește de limită.)

– (Întorcându-se, calm) *Și pot să merg și încoace.* (Merge; același joc)

– Pot să merg unde vreau. Fac ce vreau. Vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura."

Chiar va încerca să prindă în năvod peștii care-i cad în „celulă". Doar acesta este rostul unui pescar!

În Tabloul III, *„mica moară de vânt"* aflată în burta *Peștelui II* și de care Iona se simte *„atras ca de un vârtej"*, constituie și ea un avertisment simbolic. Eroul *„se va feri tot timpul să nu nimerească între dinții ei de lemn"*, dar nu va face singurul gest cu adevărat normal într-o astfel de situație: să o înlăture din cale. La fel făcuse de fapt tot timpul până acum: refuzase să-și conștientizeze situația, încercând doar să se adapteze.

Tabloul IV reprezintă *„o gură de grotă, spărtura ultimului peşte spintecat de Iona. La început, scena e pustie. Linişte."* *„Barba lui Iona"* care răsare la gura grotei, *„lungă şi ascuţită"*, este un indice de timp: a trecut o viaţă de când omul încearcă zadarnic să găsească soluţia.

Personajul dramatic

Iona este, aşadar, omul prins fără voia lui într-o capcană din care încearcă pur şi simplu să scape. Dar conştientizarea propriei condiţii şi, drept urmare, gândul că trebuie să găsească o soluţie de salvare nu vin de la sine. Ideea căutării se insinuează mult mai târziu în mintea lui. Primele sale acţiuni sunt mai degrabă rodul unor impulsuri de moment decât nişte acte raţionale: prins în capcană, el doar se zbate să scape. Iar rezultatul este nul. Iona spintecă burta peştelui care l-a înghiţit şi se trezeşte în burta altuia, mai mare decât a primului. Ieşirea din limite vechi înseamnă intrarea în limite noi. Va repeta gestul de mai multe ori, dar de fiecare dată cu acelaşi rezultat, căci voinţa de a se salva, ea singură, nu este suficientă. *„Doamne, câţi peşti unul în altul*, exclamă el mirat, *când au avut timp să se aşeze atâtea straturi?"* Înţelegerea se va produce abia în final. Eroul alesese un drum greşit, care ducea *în afară*. Calea cea adevărată, singura de altfel, se află însă *înăuntrul* nostru. *„Trebuie s-o iau în partea cealaltă. ...E invers. Totul e invers"*, exclamă el în final, *iluminat*. Cuvântul „magic", care marchează clipa descoperirii propriei identităţi, a fost *eu*: *„Eu sunt Iona!"*

Semnificaţii

Gestul de a-şi spinteca burta nu trebuie aşadar înţeles ca o sinucidere, de vreme ce nicio acţiune din text nu se manifestase în planul realităţii, ci tot simbolic: omul a găsit calea, iar aceasta se află *în sine*. Mitul labirintului şi metafora luminii din final (*„Răzbim noi cumva la lumină"*) susţin semnificaţia simbolică a piesei.

Mijloace de caracterizare

Mijloacele de caracterizare sunt specifice personajului dramatic (limbajul, gesturile, acţiunile simbolice, indicaţiile autorului), dar modul de expunere este exclusiv monologul.

CONCLUZIE

Iona aduce o **înnoire radicală** în teatrul românesc. Renunţarea la concretul istoric, situarea în atemporal, deschiderea spre arhetipal şi, de aici, spre general-uman, rescrierea mitului biblic cu trimiteri spre actualitate, sunt tot atâtea **trăsături ale teatrului modern**. Sensul ultim al textului este ideea că singura cale de a-ţi proiecta viitorul este conştientizarea trecutului.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA POSTBELICĂ POSTMODERNISMUL

I. Delimitări terminologice şi contextuale

Postmodernism – mişcare, orientare în cultura universală, manifestată în a doua jumătate a secolului XX, conştientizată şi accentuată în anii '80, deşi termenul de postmodernism a fost utilizat încă din deceniul al IV-lea. Postmodernismul se defineşte prin raportare la modernism, atât ca o continuare a acestuia, cât şi în opoziţie faţă de anumite tendinţe ale acestuia. În timp ce modernismul rupe cu tradiţia, postmodernismul înglobează experienţa estetică anterioară, o recuperează creator şi ironic, ludic şi parodic. În timp ce scriitorii moderniştii erau preocupaţi de producerea textului, de actul creaţiei, adică de autoreferenţialitate, postmoderniştii redau autorului şi operei importanţa pierdută, se deschid din nou spre lume, spre real, de exemplu prin biografism şi poezia cotidianului. Operele postmoderne, cu caracter hibrid, se adresează minorităţii cunoscătorilor, dar atrag şi publicul larg cu ajutorul unei strategii a seducţiei, a jocului şi a impurităţii, adică a amestecului de genuri, specii şi coduri de comunicare.

Scurt istoric

Termenul *postmodern* a fost utilizat întâia oară în anul 1949 în legătură cu arhitectura, dar abia la începutul anilor '70 el va intra cu adevărat în limbajul de specialitate al teoreticienilor şi al artiştilor. Deşi nu există nici azi un consens asupra a ceea ce reprezintă termenul, devenise clar că tendinţa tot mai vizibilă de accelerare a schimbărilor nu era una conjuncturală, iar dezvoltarea tehnologică va face foarte curând ca lumea să nu mai semene deloc cu ceea ce fusese cu doar un deceniu înainte. Caracterul informaţional al societăţii contemporane, miniaturizarea sistemelor (nu mai departe decât în anii '80 memoria unui computer trebuia stocată într-un spaţiu de mărimea unui dulap, se foloseau role magnetice asemănătoare celor din cinematografie, iar maus-ul ori disketa ţineau de domeniul SF; cât despre telefonia mobilă, ce ar mai fi de spus!) sunt doar câteva caracteristici ale lumii de azi. A fost/ este o lume în mişcare şi chiar sistemul comunist, închis prin definiţie, va pierde cu încetul, în acei ani, monopolul informaţiei unice. Se apropia *sfârşitul istoriei* prevestit de Francis Fukuyama (*sfârşitul istoriei* – concept impus de istoricul şi sociologul american Francis Fukuyama în cartea sa ***Sfârşitul istoriei şi ultimul om***, unde sunt descrise, în spirit postmodern, condiţiile sociale, economice şi psihologice care impun deplasarea tuturor societăţilor de azi spre o unică formă de viaţă politică şi socială, pe care el o consideră a fi liberalismul democratic burghez.).

• Pentru cultura română procesul de sincronizare a început însă mai târziu, prin anii '80, subteran şi, evident, împotriva tendinţei oficiale impusă de partidul comunist care încuraja o literatură „modernistă", în fond o întoarcere la un tip de sensibilitate poetică aparţinând perioadei interbelice.

• Primele reacţii împotriva poeticii moderniste, „oficiale" au apărut totuşi pe la jumătatea anilor '60, odată cu „grupul oniric" (Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă

Ivănceanu, Dumitru Țepeneag). Lor li se vor adăuga, cam în aceeași perioadă, dar nu în mod necesar programatic, mai „bătrâna" „Școală de la Târgoviște" a prozatorilor Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, care însă abia în acei ani poate să se manifeste.

• Alte nuclee au fost „Cenaclul de luni" (1977–1984) condus de Nicolae Manolescu și cenaclul „Junimea", din anii '70–'80, condus de Ov. S. Crohmălniceanu (volumul *cult* al grupului este ***Desant '83***, care conține proză scurtă scrisă de șaisprezece tineri debutanți: Mircea Nedelciu, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu ș.a.). Sunt anii în care se impune în literatură *Generația '80*, cu siguranță cea mai orgolioasă dintre cele ce s-au manifestat în ultima jumătate de secol.

Trăsături definitorii

Postmodernismul, afirma Ov. S. Crohmălniceanu, *„e monstrul de la Loch Ness al criticii contemporane, tot mai mulți inși declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfățișări descripții absolut diferite"*. Este greu, dacă nu imposibil, de împăcat punctele de vedere ale teoreticienilor și mai cu seamă reducerea acestora la doar câteva principii, căci zonele în care se intersectează liniile ce desenează hărți atât de diferite, nu sunt prea numeroase. Iată totuși câteva puncte de vedere ale unora dintre cei mai autorizați comentatori români ai fenomenului.

• Dacă pentru moderniști *„mai puțin însemna mai mult*, pentru postmodernism *mai puțin înseamnă mai plicticos*, afirmă Matei Călinescu, *estetica postmodernismului având predilecție pentru formele complicate și pentru varietatea elaborată"*.

• *„Poezia postmodernă* – consideră Nicolae Manolescu – *își împrumută criteriul poeticului din aceea modernă, cu deosebire că se arată mult mai îngăduitoare în preferințele și în idiosincraziile ei."* Ea cultivă expresia și comentariul aluziv, citatul, anacronismul intenționat, amestecul de stiluri, toate ca modalități ludice ale dialogului cu trecutul.

• Mircea Cărtărescu accentuează latura *autobiografică, realistă, orală* și *prozaizantă* a curentului, iar Ion Bogdan Lefter evidențiază legăturile dintre postmodernism și *experimentul literar românesc din anii '60–'70* („grupul oniric" și „Școala de la Târgoviște").

• În proză, postmodernismul presupune *„textualism, un nou mod de a organiza povestirea sau romanul; trecerea de la proza auctorială la proza autoreflexivă; predilecția pentru fragment și o nouă relație cu cititorul"*, afirmă Eugen Simion.

• Alte caracteristici: autoironia, parodia, pastișa, plăcerea jocului.

• Ca fenomen artistic, filozofic și chiar social, postmodernismul înclină spre formele deschise, provizorii, este un discurs al ironiei și al fragmentelor, implicând arta și științele, marea cultură și cultura populară, partea și întregul.

Reprezentanți ai postmodernismului (în întreaga lor operă sau doar în secțiuni ale ei):

• în literatura universală: Jorge-Luis Borges, Vladimir Nabokov, Julio Cortázar, Italo Calvino, Gabriel Garciá Márquez, John Fowles, Mario Vargas Llosa, John Barth, Milan Kundera ș.a.;

• în literatura română: Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Alexandru Mușina, Caius Dobrescu, Gheorghe Crăciun, Matei Vișniec ș.a.

II. Competența de evaluat

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

Cerințe:

(1) Utilizează informațiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *postmodernismul*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: premisă (idee de bază, punct de plecare), argumentație (trei – patru argumente de natură teoretică însoțite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) și concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esențiale din cuprinsul eseului).

(2) Scrie un eseu în care să prezinți trăsăturile postmoderniste, care se regăsesc într-un text literar studiat.

Alegerea textului-suport: ***Levantul*** de Mircea Cărtărescu.

III. Sugestii de redactare

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV	STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI
	IPOTEZĂ
Gen, specie	***Levantul*** de Mircea Cărtărescu apare pentru întâia oară în 1990 și este un vast poem, în fapt o epopee istorică **postmodernă**, alcătuită canonic din 12 cânturi, ce are ca model ***Țiganiada*** lui Ioan Budai-Deleanu.
Surse livrești	Într-un interviu acordat lui Mircea Mihăieș, autorul mărturisește că nu poate încadra ***Levantul*** într-un anume gen literar sau într-o anumită specie literară: *„Singurul text complet izolat e din punctul meu de vedere* ***Levantul****. Nu-l consider ca făcând parte din latura mea poetică, nici din cea prozastică. Este cu totul și cu totul altceva."* În același interviu, Mircea Cărtărescu afirmă că subiectul epopeii este inspirat dintr-o scrisoare a lui Ion Ghica adresată lui Vasile Alecsandri ***Din timpul zaverei***, fapt remarcat, de altfel, și de criticul literar Florin Manolescu într-o cronică asupra operei.
	ARGUMENTARE
Încadrare în curent literar	După aprecierea autorului, ***Levantul*** aparține **esteticii postmoderniste** prin faptul că este *„o piatră funerară peste poezia românească"*, în sensul că marchează *„ideea de sfârșit al literaturii, al istoriei etc., care este ideea centrală a postmodernității. Nu înseamnă că după* ***Levantul*** *nu se mai scrie poezie, ci că* ***Levantul*** *încheie istoria poeziei, acea dezvoltare cauzală și liniară pe care istoricii literari simt nevoia s-o construiască în cărți de extindere națională* [...], *odată cu* ***Levantul*** *se termină cu această viziune a unei mari istorii literare,* [...] *o anumită idee despre poezie moare odată cu* ***Levantul***".
Trăsături postmoderniste	De asemenea, opera aparține **postmodernismului** prin utilizarea elementelor specifice acestei estetici literare. Dintre acestea putem aminti **tehnica intertextualității**, prin trimiteri la diverse momente, opere și personalități ale istoriei poeziei și ale literaturii românești. În ***Levantul*** se întâlnesc într-o insolită combinație: ***Conrad*** de Dimitrie Bolintineanu, ***Împărat și***

proletar, Epigonii, Luceafărul, Scrisoarea I, Scrisoarea III, Glossă de Mihai Eminescu, dar şi alte texte ale marelui poet (de altfel trimiterile eminesciene sunt cele mai numeroase), ***Dan, căpitan de plai*** de Vasile Alecsandri, ***Scrisoarea lui Neacşu, Balcanul şi Carpatul***, Emil Brumaru, Costache Conachi, Phoenix şi ***Cantofabule***, Grigore Ureche, ***Riga Crypto şi lapona Enigel*** de Ion Barbu, Alecu Russo, ***Baroane***, ***Testament*** de Tudor Arghezi, Leonid Dimov, Ştefan Augustin Doinaş, Horia Furtună, Ion Pillat, Dan Botta, George Bacovia, Lucian Blaga, ***11 elegii*** de Nichita Stănescu, Anton Pann, ***Craii de Curtea Veche*** de Mateiu Caragiale, I.L. Caragiale etc. Criticul Nicolae Manolescu apreciază, în lucrarea ***Literatura română postbelică***, că *„în **Levantul** avem o veritabilă istorie a poeziei româneşti inclusă în trama epopeii. Comicul rezultă din virtuozitatea stilistică: de la citat la pastişă şi parodie, toate procedeele sunt folosite"*.

Un alt **procedeu postmodernist** utilizat de Mircea Cărtărescu în ***Levantul*** este **spiritul ludic** – *„Jocul de-a literatura pare mai important lui Cărtărescu însuşi decât orice altceva. El este un autor conştient de procedeele întrebuinţate."*[1] *„Jocul de-a literatura"* la care se referă Manolescu, capătă în epopeea lui Cărtărescu o dublă formă. Este vorba, pe de o parte, de intervenţiile repetate ale autorului în text (modalitate literară tipic **postmodernistă**), care face diverse comentarii, de cele mai multe ori autoironice: *„Dar, efendi narator,/ Cam grăbişi cu diegesis şi te luă gura-nainte."*; *„Lector ipocrit, desigur visul ăsta-i un pretext/ Pentru a-mi vârî iar coada în istoria ce-o torc./ Narcisismu-mi e de vină. Însă, iată, mă întorc/ La naraţiuni, descripţii, personage, şi-ţi promit/ Să mă mai zăreşti în carte tot mai mult către sfârşit."* Aceste comentarii *„joacă diferite roluri în text. De regulă anticipează acţiunea* [...]. *Auctorele se distrează pe seama creaturilor lui de hârtie, cu alte cuvinte, mânuindu-le după plac.* [...] *Dar nu e numai o voce auctorială care comentează: în cântul IX, Auctorele intră pe scenă în carne şi oase, fiind prezentat personajelor de către Manoil, şi însoţindu-le până la capăt în aventură. Cântul final ni-l arată scriindu-şi epopeea într-un apartament friguros de bloc, şi primind vizita inopinată a personajelor, care sunt pur şi simplu la uşă şi pe care le tratează cu vin de Jidvei"*[2]. Pe de altă parte, *„jocul de-a literatura"* înseamnă, după cum remarcă Andrei Bodiu, plasarea conceptului de fantezie în centrul epopeii. Începutul cântului al zecelea este ilustrativ în acest sens: *„Fantasie, fantasie... formă ce cuprinzi informul,/ Şoaptă ce şopteşti tăcerea und' scânteie cloroformul/ Ca şi vinul dân pocalul revărsat, dân sântul Graal!."*

Biografismul reprezintă o altă tehnică **postmodernistă** care se regăseşte în ***Levantul***. În cântul al nouălea, autorul scrie în mod explicit, cu majuscule, următoarea afirmaţie, pe care o şi încadrează într-un dreptunghi, separând-o de restul textului pentru a atrage cititorului atenţia asupra ei: *„EU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, AM SCRIS L E V A N T U L ÎNTR-UN MOMENT GREU AL VIEŢII MELE, LA VÂRSTA DE TREIZECI ŞI UNU DE ANI, CÂND NEMAICREZÂND ÎN POEZIE (TOATĂ VIAŢA MEA DE PÂNĂ ATUNCI) ŞI ÎN REALITATEA LUMII ŞI ÎN DESTINUL MEU ÎN ACEASTĂ LUME, M-AM HOTĂRÂT SĂ ÎMI OCUP TIMPUL CLOCIND O ILUZIE."*

Postmodernismul trebuie legat şi de plăcerea autorului de a folosi în combinaţii surprinzătoare, procedee şi modalităţi specifice altor arte. Iar cinematograful ocupă cu siguranţă primul loc. Din arta cinematografică a preluat poetul tehnica montajului, a stop-cadrului şi a gros-planului, a focalizării sau a ralantiului, ca şi „reţeta" benzilor desenate, cu care îşi compară poemul (*„opul ista ca de bande desenate"*). Cinematograful este iluzie, literatura devine iluzie, umbra umbrei, iar ***Levantul***, *râs al meu*. Rolul poetului este de a întreţine această iluzie.

Un alt **procedeu postmodernist** important (şi născător totodată de comic), aşa cum observă Nicolae Manolescu, *„este stăpânirea mai multor registre ale limbii, jocul lingvistic ca atare. **Levantul** e redactat într-o limbă inventată. Ea poate părea aceea a poeziei paşoptiste (mai precis a lui Bolintineanu din **Conrad**), dar asta este o iluzie. Cunoscător al cuvintelor aflate în uzul poetic acum o sută cincizeci de ani, Cărtărescu nu le fetişizează. În fapt, limba **Levantului** are mai multe straturi şi poetul sare de la unul la altul* [...]. *Există, pe lângă cuvintele poetice englezeşti ca **story** sau cuvinte din vocabularul poeticii moderne ca **diegesis** şi unele pur şi simplu create de Cărtărescu. Nici arhaic, nici neologistic, **Levantul** are un parfum muntenesc evident, rod al fonologiei zonale. Toate invenţiile lingvistice, de altfel, când sunt savuroase, par la noi munteneşti, şi nu în ultimul rând din cauza licenţelor, resimţite ca abateri de la norma literară."*

Titlu

Titlul poemului este un toponim, denumirea dată în trecut litoralului răsăritean al Mării Mediterane (Asia Mică, Siria, Liban, Egipt), ocupat de musulmani şi frecventat din secolul al XI-lea de negustori creştini. În epopeea lui Cărtărescu, ***Levantul*** denumeşte tocmai spaţiul desfăşurării acţiunii.

Tema

Dincolo de substratul eroic, satiric şi totodată comic al epopeii, care aminteşte de ***Ţiganiada*** lui Ioan Budai-Deleanu, **tema** operei lui Cărtărescu o reprezintă *„istoria însăşi a poeziei româneşti"* (Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***).

Compoziţie

Levantul este structurat în **douăsprezece cânturi** şi are ca **motto** celebrul pasaj explicativ al lui Mihai Eminescu, din scrisoarea către Titu Maiorescu, pasaj ce se referă la poemul ***Epigonii***: *„Dacă în **Epigonii** veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşan şi*

[1] Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***, I, Ed. Aula, Braşov, 2001.
[2] Nicolae Manolescu, op. cit.

Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că, într-adevăr, te mişcă acea naivitate sinceră, neconştiută cu care lucrau ei. Noi, ceşti mai noi, cunoaştem starea noastră, suntem treji de suflarea secolului şi de aceea avem atâta cauză de a ne descuraja." Acest motto dezvăluie faptul că, în totalitate, poemul este pus, **în manieră postmodernistă**, sub semnul livrescului.

Subiectul

Subiectul epopeii, *„trama epică ne aduce până la un punct aminte de poemele romantice de pelerinaj, cum ar fi **Childe Harold** al lui Byron sau **Conrad** al lui Bolintineanu. Referinţa la ambele este directă în **Levantul**"*[3].

La începutul secolului al XIX-lea, când se încheie perioada domniilor fanariote, *„un june boier patriot şi poet, pe nume Manoil (este numele eroului din opera lui Bolintineanu) călătoreşte pe un caiac din Corfu la Zante, admirând peisajul meridional şi scriind elegii"*[4]. Manoil, crezut englez, este luat prizonier de piratul Iaurta Chiorul. Dar Manoil îşi mărturiseşte originea: nu este englez, ci *„român"*, iar alura lui britanică se datorează faptului că a studiat la Cambridge, unde l-a cunoscut pe fiul piratului, Zotalis, cu care a devenit frate de cruce, hotărându-se să lupte fiecare pentru libertatea ţării lui: Valahia şi Grecia. Iaurta îl invită pe Manoil la un ospăţ pantagruelic, iar acesta din urmă îi face piratului o scurtă relatare a istoriei neamului său. Ajuns împreună cu piraţii pe insula Zante, Manoil o întâlneşte pe Zenaida, sora sa. În palatul ei, apelând la un plan al poetului Iancu Aricescu, pun la cale răpirea lui vodă cu ajutorul unui balon zburător construit de grecul Leonidas Ampotrofagul, căsătorit cu ploieşteanca republicană, Zoe. Apare şi zuavul spion Languedoc de Brillant, amantul Zenaidei, care promite să-i ajute. Toate aceste personaje se îndreaptă spre Giurgiu, dar ajung pe o insulă misterioasă, unde *feea Hyacint, zâna tainicelor arte, a visării, nemuririi,* ca odinioară Circe, îi propune lui Manoil să-i arate viitorul. El vrea să afle încotro se îndreaptă poezia. Prin puterile magice ale feei, îi apar înainte cei şapte corifei ai poeziei, nenumiţi, dar uşor de recunoscut, Eminescu, Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu şi Nichita Stănescu. În cel de-al şaptelea, care recită chiar începutul ***Levantului***, îl recunoaştem pe autorul însuşi. Iaurta îl întâlneşte pe Zotalis, fiul său, care, ca şi Parpangel, eroul ***Ţiganiadei***, povesteşte pe unde a călătorit. Dintre toate ţările, Valahia îi pare cea mai fericită, iar descrierea aminteşte de belşugul raiului din ***Ţiganiada***: *„Acolo căşile-s dă friptură/ Cu uşe de telemea o bucată,/ Iazurile dă mujdei şi dă saramură..."* Dirijabilul ajunge la Giurgiu, apare pentru o clipă şi autorul, bătându-şi la maşină propriul poem. Manoil este scos din maşina de scris, *„maşina de vise"*, autorul voind astfel

[3] Nicolae Manolescu, op. cit.
[4] Idem.

să-şi demonstreze puterea absolută asupra personajelor: *„Pot să-ţi curm acuma viaţa, pot să fac ca să devii/ Trădător şi Iudă, rege sau călugăr în pustii."* Acesta îi scapă însă de sub control şi între cei doi are loc o luptă. Autorul intră în carte, unde este prezentat celorlalte personaje. Între coperţile cărţii, el se aşteaptă să descopere o lume iluzorie, dar constată că lumea ficţiunii seamănă până la confuzie cu lumea reală: *„Totul e real în visu-mi ca şi lumea d-unde vin/ Ce descrii are fiinţă şi respiră pă deplin."*

Personajele pătrund în sala tronului, iar vodă este înlocuit cu Iaurta, fără dificultăţi. Planul eroic de răpire a domnitorului cade în derizoriu. La ieşire, ele se pomenesc în plin-centrul Bucureştiului zilelor noastre: *„Manoil nu-i vine-a crede, în lumina aurie/ Tot văzând cum trecătorii intră în cofetărie/ Sau se bagă subt pământuri în pasagiul cu metrou./ Ne frecăm la ochi de parcă un miragiu, un halou/ Ni s-a năzărit; se uită ca la urs la noi cei care/ Pe trotuar păşesc alături sau se-ndreaptă spre parcare,/ Crezând că suntem actorii vrunui film istoricesc."*

Ultimul cânt aduce cititorul la realitatea cotidiană: *„E octombrie 30. Lucrez în bucătărie. Suflu-n degetele reci./ Gaze sunt mai mici ca unghia, ca petale de-albăstrea./ Zaţ de nechezol mânjeşte fundul ceştii de cafea."* Autorul primeşte în final vizita personajelor sale, totul dovedindu-se a fi **o carte în carte**.

Poemul însuşi, asemeni celor mai multe dintre **textele postmoderne**, este unul de **montaj**. *„Nu pricepeţi că-n poemă totul este artificiu? „*, întreabă retoric autorul. Chiar trecerea de la un tablou la altul se face printr-o intervenţie „în clar", menită a sublinia convenţia – *„Maşinişti la manivelă! Derulaţi un alt decor"* –, prin versuri-ramă, având rolul de a-i arăta cititorului nu doar decorul, ci şi mecanismele ascunse care îl pun în mişcare.

CONCLUZIE

Epopeea ***Levantul*** de Mircea Cărtărescu aparţine **postmodernismului**, având ca trăsături: utilizarea tehnicii intertextualităţii, spiritul ludic, biografismul, caracterul hibrid realizat prin utilizarea mijloacelor specifice altor arte, folosirea mai multor registre lingvistice.

Criticul Ovid S. Crohmălniceanu consideră că ***Levantul*** este o *„formidabilă reactivare de forţe latente ale poeziei româneşti din cele mai vechi timpuri până azi, adevărat manifest literar **postmodern**, în care vedem pe viu cum o întreagă experienţă lirică e reluată cu uimitoare inventivitate şi lucrează ca să dea un asemenea produs încântător. Sunt aici jocuri de oglinzi fascinante, mari aripi ale imaginaţiei, bătând nebuneşte spre absolut, humor şi înfiorări spirituale profunde, altoiuri fecunde şi inovaţii temerare, candoare şi savanterie. Ba poate chiar atâta farmec încât să împace cu poezia şi pe cei care au renunţat să o mai citească."*

CURENTE LITERARE
CLASICISM – ROMANTISM – REALISM

Curent literar – mişcare literară dintr-o anumită perioadă social-istorică, reunind scriitori care împărtăşesc principii estetice similare, se raportează într-o manieră comună la o anumită tradiţie literară (la începuturile lor, au caracter polemic faţă de tradiţie), concordă în preferinţele pentru anumite genuri şi specii literare şi utilizează în opera lor modalităţi artistice similare. Principiile estetice ale unui curent sunt cristalizate, de obicei, într-un *manifest literar*, dar există şi curente reprezentate de mai multe manifeste.

Curentele literare nu există în stare pură, între ele apărând interferenţe, iar opera unui mare scriitor nu poate fi subsumată în totalitate unui singur curent. Marii scriitori depăşesc limitele unui curent sau ilustrează mai multe curente literare, dar îşi creează opera într-o epocă sau în alta; clasificarea lor se face din motive didactice, însă fără a putea surprinde originalitatea operei sau interferenţele specifice.

„Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. [...] Clasicism – Romantism sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă" (G. Călinescu, ***Clasicism, romantism şi baroc***, în vol. ***Impresii asupra literaturii spaniole***).

Criterii de analiză şi de comparare	CLASICISMUL (francez)	ROMANTISMUL	REALISMUL
1. Manifestare apariţie	– curent literar şi artistic din secolul al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea (apărut în Franţa)	– orientare ideologică, artistică şi literară din prima jumătate a secolului al XIX-lea (aprox. 1790–1850), apărută în spaţiul european	– curent literar-artistic manifestat, pe plan european, la mijlocul secolului al XIX-lea (aprox. 1830–1880)
context istoric	– monarhia absolută (domnia lui Ludovic al XIV-lea)	– revoluţiile burghezo-democratice, lupta pentru independenţă şi libertate naţională	– revoluţia industrială; consolidarea burgheziei; dezvoltarea presei
context filozofic	– raţionalismul lui Descartes	– filozofia idealistă germană (Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer)	– pozitivismul (A. Comte); dezvoltarea ştiinţelor naturii (Ch. Darwin)

Criterii de analiză şi de comparare	CLASICISMUL (francez)	ROMANTISMUL	REALISMUL
manifest literar	– Nicolas Boileau, ***Arta poetică*** (1674): arta este expresia raţiunii, iar scopul artei este să placă şi să moralizeze	– Victor Hugo, *Prefaţa* la drama Cromwell (1827): *„Nu există reguli, nici modele. [...] Conceptul artei de frumos include şi urâtul şi grotescul."*	– Balzac, *Prefaţa* la ***Comedia umană*** (1842): *„literatura e o oglindă completă a moravurilor sociale."*; Champfleury, Realismul (1857)
2. Trăsături/ principii estetice	– curent raţionalist – obiectivitatea – respectarea normelor de compoziţie/ a regulilor (celor trei unităţi: de loc, de timp, de acţiune) – interesul pentru natura umană (tipuri eterne) – idealul îmbinării frumosului cu binele şi adevărul, a utilului cu plăcutul – ordine, echilibru, armonie, rigoare – puritatea genurilor, sobrietatea stilului – scopul: didactic, moralizator	– imaginaţia – principiul fundamental de creaţie; primatul sentimentului şi al fanteziei creatoare – subiectivitatea; expansiunea eului individual – respingerea regulilor impuse de clasicism; libertatea de creaţie – fascinaţia misterului şi a excepţionalului; antiteza; culoarea locală; interesul pentru mituri, folclor, simboluri, trecutul istoric, natură şi spaţii exotice – cultivarea emoţiei şi a sentimentului; intensitatea trăirilor (pasiunea); antiteza – afirmarea individualităţii, a originalităţii, a spontaneităţii – amestecul genurilor şi al stilurilor	– reflectarea veridică, obiectivă a realităţii/ a societăţii contemporane – impersonalitatea – respinge imaginea artificială a romantismului în folosul observaţiei directe – determinarea socială, valoarea documentară; analiza psihologică – lipsa de idealizare; mimesis – sobrietate, obiectivitate – reflectarea critică a societăţii epocii

Criterii de analiză şi de comparare	CLASICISMUL (francez)	ROMANTISMUL	REALISMUL
3. Surse de inspiraţie/ teme	– Antichitatea greco-romană, mitologia antică – istoria medievală (idealul cavaleresc)	– folclorul local, miturile, fantasticul, fabulosul – trecutul istoric (Evul Mediu) – natura locală sau spaţiile exotice – excepţionalul (situaţii, personaje)	– lupta între grupuri, clase sociale (banul, moştenirea, zestrea, parvenirea)
4. Raportul cu timpul	– atemporalitatea, perenitatea, valorile general-umane	– evadarea din realitate în fantezie, vis, trecut istoric, spaţiu natal sau spaţii exotice – antiteza trecut–prezent	– aspecte ale societăţii contemporane – veridicitate, verosimilitate
5. Personajul literar	– „caracterele" (personaje cu o singură trăsătură psihologică sau comportamentală, de ex.: avarul, ipocritul, orgoliosul etc.); interes pentru tipurile eterne – consecvenţa caracterului cu sine – în tragedie: idealul canonic (model social conform normelor bunului gust şi bunului simţ; personajul provine din aristocraţie) – victoria raţiunii asupra pasiunii – omul abstract, exemplar; apoteoza omului – universalul	– personaje excepţionale în împrejurări excepţionale – antiteza (înger – demon); titanul – personaje din toate mediile sociale – victoria pasiunii – drama omului – particularul/ excepţionalul	– personaje tipice (pentru o categorie socială) în situaţii tipice – analiza psihologică – „specii sociale" – complexitatea umană – personaj exponenţial (învinşi sau învingători); exponent al generalului (tipicul)

Criterii de analiză şi de comparare	CLASICISMUL (francez)	ROMANTISMUL	REALISMUL
6. Stilul	– stilul înalt – puritatea: refuzul amestecului de stiluri, genuri sau specii – claritate, precizie, concizie – sobrietate, armonie, echilibru	– stilul metaforic – fuziunea genurilor şi a speciilor – lărgirea şi îmbogăţirea limbii literare: limbaj popular, arhaic etc. (valoarea stilistică)	– stil impersonal, obiectiv – precizie, sobrietate – limbajul – mijloc de individualizare a personajelor – notarea amănuntului semnificativ; tehnica detaliului; descrieri minuţioase
7. Specii cultivate/ Reprezentanţi în literatura universală	– specii dramatice: tragedia (P. Corneille, J. Racine), comedia (Molière) – specii lirice: oda, idila, epigrama, poezii cu formă fixă – specii epice: fabula (La Fontaine), satira, scrisoarea, epopeea	– specii dramatice: drama istorică (V. Hugo, Puşkin), filozofică, lirică (Shelley) – specii lirice: meditaţia, elegia, romanţa (Lamartine, V. Hugo) – specii epice: legenda, balada (H. Heine), poemul (Heine, Byron, Keats, A. de Vigny, Puşkin, Lermontov, Eminescu), nuvela (istorică, fantastică – E. A. Poe), romanul (istoric, de aventuri, frescă) (Novalis, W. Scott, V. Hugo, E. A. Poe)	– specii dramatice: drama (socială, psihologică, de idei) (Cehov, Tolstoi, Ibsen); comedia (Gogol) – specii epice: schiţa (Cehov), nuvela psihologică, romanul (Balzac, Stedhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Dickens)
Reprezentanţi în literatura română	– poeţii Văcăreşti, Gh. Asachi, C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu	– C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Mihai Eminescu	– N. Filimon, I.L.Caragiale, I. Slavici, L. Rebreanu, G. Călinescu

ANEXA 1
Despre studiile de caz şi dezbateri

Conform programei pentru examenul de bacalaureat, *„Studiile de caz şi dezbaterile menţionate în tabel pot fi valorificate în cadrul probelor scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăţi de valoare (reproduse) pe marginea temelor respective. Argumentarea va fi exemplificată prin texte/ fragmente adecvate, studiate la clasă"*.

Adică pentru explorarea unei teme date, elevii vor realiza **eseuri argumentative**, care trebuie să conţină: ipoteza/ premisa/ punctul de vedere (*opinii sau judecăţi de valoare date*), argumentaţia (o prezentare generală a temei, cu inserarea unor fragmente din texte literare şi/ sau nonliterare ilustrative, comentarii personale, explicaţii, exemplificări etc.) şi o concluzie.

Lucrarea noastră conţine atât prezentări generale ale temelor, cât şi eseuri aplicative, adică oferă suficiente informaţii necesare elaborării răspunsurilor la eseurile argumentative care pot fi propuse pentru proba scrisă. Aceste informaţii nu sunt însă şi singurele posibile, pentru că exemplificările pot viza şi alte opere literare, respectiv, texte nonliterare.

Temele studiilor de caz şi ale dezbaterilor pentru examenul de bacalaureat, care au fost preluate din programele şcolare pentru clasele XI-XII sunt următoarele:

Studii de caz şi dezbateri	**Conţinuturi posibile**
Studiu de caz: *Latinitate şi dacism* (originile şi evoluţia limbii române)	p. 11–14
Studiu de caz: *Formarea conştiinţei istorice* (pe baza unor fragmente ilustrative din cronicile moldoveneşti şi a Şcolii Ardelene)	p. 15–24, 25-28
Studiu de caz: *Rolul literaturii în perioada paşoptistă* (articole programatice şi de doctrină; exemplificări din literatura vremii)	p. 29–43, 44–48
Dezbatere: *România, între Orient şi Occident* (selecţii din texte literare)	p. 32–41
Studiu de caz: *Criticismul junimist* (studiile lui Titu Maiorescu)	p. 63–72
Studiu de caz: *Modele epice în romanul interbelic* (pe baza unor romane studiate în clasele IX-XI)	p. 340–359
Studiu de caz: *Diversitate tematică, stilistică şi de viziune în poezia interbelică* (pe baza textelor poetice incluse la modernism şi tradiţionalism)	p. 235–253
Dezbatere: *Identitate culturală în context european* (se pot valorifica, de exemplu, informaţiile despre orientările culturale interbelice: modernism, tradiţionalism, avangardă)	p. 175–185 şi urm.
Studiu de caz: *Tipuri de roman în perioada postbelică* (înainte şi după 1980, pe baza romanelor studiate)	p. 368-395

ANEXA 2
Indice – Concepte de istorie şi teorie literară utilizate

artă poetică 211
avangardă 182
basm (cult) 149
clasicism 162
comedia 135
comicul 134
dramă 417
ermetism 225
expresionism 211, 212
genul dramatic 131
iluminism 25–28
meditaţie 45
metaromanul 391
modernism 174
neomodernism 396
nuvelă 48
parabolă 419
paşoptism 29
poezie, poezie lirică 45
postmodernism 419
psalm 195
roman, roman modern (ionic), roman psihologic 252
romanul experienţei 274
roman tradiţional (doric) 118
roman realist 304
roman de tip obiectiv 304
romantism 44, 73, 164
realism 100, 318
sincronism 175
teatru modern 415
tragedie 415
umanism 21

CARTEA **NUMĂRUL UNU** ÎN PREGĂTIREA BACALAUREATULUI

- Descoperă „cheia" elaborării de eseuri originale pentru proba scrisă a examenului.
- Află toate informațiile necesare (context istoric, cultural sau critic) pentru constituirea propriului punct de vedere și prezentarea unor idei susținute de propriile cunoștințe și lecturi.
- Descoperă cele mai eficiente maniere de redactare, aplicate pe numeroase opere literare, dintre care poți alege varianta cea mai potrivită.

www.art-educational.ro